

INTERVIEW TRANSCRIPT

舒群访谈

访问：杜柏贞、翁子健 日期：2009年6月18日 时间：约2小时22分钟 地点：深圳OCAT当代艺术中心《图像的辩证法：舒群的艺术》展览现场

阅读：从文学到哲学

问：舒老师，我知道您肯定看过很多的书，对哲学的书也研究得很多，但是有没有一些书您印象中特别深？对您的艺术创作有巨大的影响？

舒：当然，实际上我刚才说的这本书《现代物理学与东方神秘主义》是当时对我们影响非常深的一本书，再早一点我们主要是看一些文学作品，一些小说，比如说当时给我印象很深的像罗曼·罗兰的《约翰克里斯托夫》，描绘了一个年轻的、善感的青年成长的过程、一个艺术家成长的过程。再就是卢梭的《忏悔录》，尤其是卢梭的《忏悔录》给我很大的影响。因为当时我们就在思考，那个时候还没有完全脱离文革的氛围，或者说我们刚刚走出文革，在很大程度上我们是在文革的氛围里面生活一直到十七、八岁，所以文革对我们来说是很大的影响因素，实际上我们那个时候已经开始在思考文革、或者在反思文革，反思文革的时候我们就会注意到法国大革命、俄国的十月革命，通过阅读马迪厄写的《法国革命史》，我们再进一步就找到卢梭的《忏悔录》。那个时候的反思就不是很完整，它就是凭直觉、支离破碎的，但是懵懵懂懂的感觉到中国的文化大革命跟法国的大革命有一种关联，这可能也是看油画，比如说大卫画的《马拉之死》、《萨宾的妇女们》，我们通过这些画就了解到法国大革命，并联想到了中国的文化大革命，发现这里面的关联性。

因为研究史学的人知道，法国大革命的教父、思想的源泉是从卢梭那来的，是由于卢梭所谓的反抗、论人类不平等的起源，才掀起了法国的大革命，而且现代的共和体制就是从大革命这样的运动当中诞生的。我记得当时卢梭整个的成长过程，他是善感的少年，我们实际上很像，我们就自比卢梭。用伏尔泰的话讲，卢梭就是浑身生满脓疮的乡巴佬，就是挨欺负的少年。我们自己感觉到自己的少年也是很挨欺负的感觉，因为比较善感，大概就对社会给你的待遇比较敏感，或者说社会对你的尊重比较敏感，我们觉得自己是不受尊重的。所以说看卢梭就会有一个内模仿，我们在心里面做一个画像。

另外，杰克·伦敦有一本小说叫《荒野的呼唤》，是描写一条家养的狗，这条狗又是怎样倾听荒野的呼唤，总有远处的狼在呼唤，牠本身是狼族，所以说荒野的呼声对牠有一种诱惑，要回归一种野性。所以我在想，好像当时我们也是在文革的禁锢当中刚刚走出来，那个禁锢是很恐怖的，虽然我们那个时候小，但是天天开会，开会就是「斗批改」，有点像囚犯一样。所以说在高压下面，人的精神很有问题，那个时候经常要查反标，哪个地方有一个主席像，底下写个打字，所有人都去了，然后查每一个人那个时间在干嘛，紧张、流汗。所以在这种紧张下，我觉得心理会有问题。我记得下雪的雪天，我看到四周没有人，我也写「打毛」，然后赶快涂掉就跑了。实际上我内心里对毛主席崇拜得一塌糊涂，但是为什么我会无意识有这个行为？我就想，是那种禁锢带来的恐惧太巨大了，非常巨大，可能你是年龄段比较小，你不太理解我们当时的那种感觉。这样一来看《荒野的呼唤》，觉得到荒野上去，就是要从监狱里面逃走，有一个自由的天空、广阔的天空，就是回归一种野性，我觉得是很浪漫主义的。

问：当时这些书是怎么找到的？

舒：当时有。我现在回想起来已经很遥远了，那个时候还比较小，二十岁左右，在图书馆是可以借到的，我当时是在吉林省博物馆工作，我有些朋友在市图书馆可以看到在外面看不见的书，有一些渠道，文化圈里面的人可以找到一般的地方找不到的书，看了以后就如获至宝，一气呵成就把它看完了。

当时我记得还看了杰克·伦敦传，是欧文·斯通写的，欧文·斯通写过《渴望生活》，他还写过杰克·伦敦传，那本传记叫《马背上的水手》。杰克·伦敦十五岁的时候就当海盗头子，十六七岁的时候就做流丐，去扒火车、去游荡，然后去淘金，他的这种体验可能对他作为一个作家来说很重要，他有非常不同寻常的体验，而且到大自然当中去，那种血肉之躯和大自然去拼搏，这样一种状态对我们特别有感染力。当时我记得我们喜欢杰克·伦敦的词「强者」，就是要做一个生命的强者。

我是1978年考进鲁迅美术学院，我有一个哥们是1979年考进来的，他叫任戩，我们俩经常在一起交流体验，因为那个时候不像后来，85以后我们认识了很多同类，但是那个时候同类不多。我们当时把他们（非同类）叫作羊群，就是绵羊，五分加绵羊，文革时有一个说法，好孩子是属于五分加绵羊，所以我们就说那些人是羊群，就是没有独立思考的热情，没有这种热情当然也就不会有这种能力，所以和他们聊天就毫无意思。我当时碰到任戩很激动，我们两个人交流感受，很多阅读经验都是重合的，一说到这本书，他读过，我也读过，两个人经常沟通，我们两个人是强者。

当时在大学校园，当然这是世俗的一件事，《中国青年》杂志是属于一般的文化青年读物，当然我们已经超越一般文化青年了，但是当时一般文化青年意识形态的生活也会对我们有冲击、有刺激。当时《中国青年》杂志上发了一篇文章，标题是〈人生的路怎么越走越窄？〉。以往中国社会是文革的意识形态，那种意识形态叫作社会主义的大道越走越宽广、社会主义的大道越走越亮堂，怎么能是越走越窄呢？从1976年以后打倒四人帮，尤其是1978年以后，意识形态在松动，大家不再是唱高调的感觉了，但是把它一下子表达出来，在一本稍微有一点文化的青年都关注的杂志上，突然有一个标题〈人生的路怎么越走越窄〉，这还很是个事儿，在大学校园里，大学生都挺关心这个事的，在宿舍里面、在课余、在课间大家都谈论这个事，所以说我俩也谈一谈这个事。当时有一个说法，人生观开始变灰了，但是在文革意识形态的要求来讲，你的世界观是不能灰的，你灰是属于有问题的，你应该人生要积极，应该对社会主义充满信心。所以你这种灰暗，严格说来，从正面话语的角度讲，已经有一种偏离，你的人生观变灰了、有问题了，这种灰多少有点虚无主义。

而且稍稍喜欢思考的人，你去做一点追问，你也能的确感觉到所谓的正面社会给你的价值观有点胡扯，完全是一种虚构，或者用赵本山的概念就是大忽悠，当时我们已经意识到所谓的正面话语，社会的官方话语实际上是一种大忽悠。正面的话语、官方的话语，实际上就是大忽悠，但是如果你的世界观完全的灰掉，那就变成彻底的虚无主义了，这似乎也有问题。所以说该怎么办？怎么样找到人生的意义？所以我们当时看杰克·伦敦的《荒野的呼唤》、海明威的《老人与海》。当时也有很多人评论海明威的《老人与海》，在这里面表现了一种硬汉精神，当时我们就觉得，一定要做一个硬汉，有点像史泰龙演的美国电影《最后一滴血》。

既然是虚无的，大概就要表现出一种生命力的强悍，这可能是唯一体现价值的方式，我觉得追求的是这个东西。当然随着沉思、进一步的向前走，好像不简单是生命力的问题，生命力必须要扩展、要发展，要转换成其他的力量。我今天觉得生命力必须要转换成一种智力结构，你的力量才能有更大规模的扩展。当然这与阅读尼采有关系，到了阅读尼采以后，我们就把强者的概念抛弃了，我们就叫超人，感觉超人这个概念是对的，就是不是简单的生命力的问题，它需要一种综合的力量，尤其是智力，我们觉得是这个东西。

我记得尼采的《查拉斯图拉如是说》里面讲到：太阳啊！你，伟大的星球，如果你没有你照耀的我和我的鹰和蛇。那么你每天都走着旧路，从东边升起，在西边下去，每天都重复着这样的老路，你不感觉到寂寞吗？所以作为一个太阳来说，你得照耀你要照耀的东西你才感到快乐，所以说我也一样，我要向你学习，我要成为太阳，我要寻求一个「下去」。这是非常有意思的，在看的时候我不太理解，要「下去」！因为我们以前都是要好好学习，天天向上，怎么要「下去」？这不太懂。但是后来我慢慢就理解了，实际上这就是硬汉精神，你必须要有一种具体的力量的表达，所以说我当时特别的受感染。

问：您刚才说转向哲学，或者说转向冷静，这个过程是怎样的？

舒：我想是慢慢形成的，从《荒野的呼唤》到尼采的《查拉斯图拉如是说》，这中间是隔着《现代物理学与东方神秘主义》，这本书让我们的视野变得宽广了，不局限在感受生命的状态。最初我们也画表现主义，画生命在挣扎，王广义当时也是这样，我记得当时他考学前的画都是那种歇斯底里、声嘶力竭的呐喊，所以很像毛旭辉画的那些人体。

但是后来我们慢慢发生了变化，尤其就我个人的经验来说，读了这本书以后，你的视野就打开了，看到了原来不了解的世界。当然不仅仅是在文字上看到这本书，当时我们还买了一套《自然科学文库》，是图片集，底下有文字。我想说的是，在今天的信息时代，我们想看什么图象，只要用百度搜索、点击，什么都可以看到，但

是那个时候不能，那个时候看到很宏观的摄影的图象，或者很微观世界的图象，这是没有机会的。也是和改革开放有关系，大概是80年，在这之前我们很难买到这样的书，而且不算太贵，当时是打折的，大概有十几本，把我们高兴坏了。当时我和任戩一起去，一人买了一套，但是我们就把自己一个月的饭费花出去了，把两个月的集中在一个月，把一个月的饭费买这本书了。那里面宇宙宏观的影像，还有很多微观世界的细胞、地质结构这样一些东西，以前没看过，看到之后很新奇，这个世界不得了，如此的广阔，我们可以用「生命的壮阔」这几个字来表达，一下子看到这个世界是这样，可能这对我们有很大的影响。可能就是在这个影响让我们从比较简单的对生命的状态、生命的体验里面超越出来，然后再看到尼采的「超人」，尼采的「超人」使我们把自己的力量浓缩在、聚焦在一个目标上，不然的话有点太漫无边际了，看尼采之前我们对什么东西拿不准，我觉得太游移，自我怀疑的东西太多。而尼采给我们带来一种自我肯定的东西，虽然这个世界如此广大，但是你必须有所选择，你要有自己的一个目标、一个意志。

问：最早可以看到尼采的时候大概是什么时候？

舒：1984年。

问：第一本书就是《查拉斯图拉如是说》？

舒：对，当时还是复印件。当时正式出版的文本是找不到的，我是从一个哥们那儿借到的，他是长春的艺术家，是一个中学的老师。长春有一个叫「北方道路」的小组，这个人是那帮艺术家的头儿，叫王长百，当时我是从他那儿借到的这本书，我一气呵成全部抄下来，逐字逐句的抄，抄完才还给他，有期限的，他说你看完了得还给我，我大概抄了两个星期。

问：当时是不是很多这样的东西，就是复印或者有一些手抄？

舒：是这样。如果你看不到的东西，别人正好有手抄，你自然会借来抄，很多东西都是通过手抄本读到。当时读到尼采，感觉太不一样了，因为在这之前，我们也零零星星看到一点尼采的东西，就是在「资产阶级的哲学」，文革的时候会出版这种白皮书，没有任何装饰，然后是黑字：「西方资产阶级的哲学」，是被批判的，叫毒草，但是我们看到尼采说得太对了，太酷了，怎么是毒草呢？我记得广义看《查拉斯图拉如是说》也是从我这拿过去的。

问：就是看您的手抄本？

舒：是的。我那个时候经常从长春往返于哈尔滨，所以我借到以后都是和广义一起分享，两个人一起看，我们手抄的东西也是相互传着看的。

问：他到杭州之前你们就认识吗？

舒：认识了，但是是短暂的一面之交，是通过任戩认识的，他和任戩是小学同学，在一个文化宫学画，所以我和任戩交流很多，他就给我介绍一个哥们广义，大概1980年他考学的时候，那个时候他还没考上呢。

问：您已经在读了？

舒：我已经在读了，我是78级，任戩是79级，广义比我低两届，而且他是考了四年才考上，考得很悲惨、一塌糊涂，当时被蹂躏得都麻木了。他那种感觉我能知道，他心里面很有东西，要挣扎、要抗争，而且给我看的画都是绝望的喊叫和疯狂的大哭，但是我一看很认同。那个时候我们觉得他对日常的状态有一种不满，或者说对所谓的现实有一种抗议、有一种不满，我觉得这是我们同志的一个标志，正是因为你有这个东西，OK，我们是同志、哥们，同志这个概念在文革当中是革命同志，我们有共同的志向、共同的理想，应该说我们当时就是社会中的另类，但是另类和另类之间却有一个共享的文库，我们的阅读大致上是差不多的。

我记得当时我还读《邓肯自传》，还有很多书，《走向未来丛书》里面的《一条永恒的金带》、《增长的极限》，它实际上是一个百科全书，它打开了我们的视野，一下就知道这个世界是如此的广阔，不像以前没有这些书，我们对世界的感知都是在最高指示的控制之下，就是伟大领袖毛主席的语录，当然我们得承认伟大领袖毛主席的语录是很了不得的，但是它没有把世界的矛盾性、复杂性向我们展示。看了《走向未来丛书》，当时我们都很敬佩金观涛这个人，这个人对中国文化作出了巨大的贡献，当时我记得他还在文学杂志上发表〈公开的情书〉（编注：此小说作者为刘青峰，笔名靳凡）。他用一些喜欢思考的青年人，有点众人皆醉我独醒的一批人、一些另类思想家、民间思想家，相互之间的通信来表达对人生的理解、对社会的看法，应该说最早的一批自觉的、有批判意识的人，所以我们当时看小说里的通信特有感觉，觉得金观涛不得了。[……]独立思考，所以我们很钦佩金观涛这个人。

早期画册

问：在当时有没有看到一些画册？

舒：看过，因为1973年我考上吉林省艺术专科学校，现在叫吉林艺术学院，那个时候还是中专，但是1973年还是在文革中，所以这个班有一点特权，因为很久没有招生了，我们是第一批招生的，就是文革那种激烈的武斗过后第一批招生。所以我们能在文联的圈子里面，通过省图书馆、市图书馆看到很多别人看不见的东西。

我记得那个时候我就看见过杜尚的作品，差不多是74、75年的时候，当然那个画册是外文的画册，是综合的画册，当是我们看到杜尚的东西很困惑，看到蒙娜丽莎上面的一抹胡子、看到小便器，这一下子让你懵了，让你无话可说。其他的东西你觉得还好，或者有一种感觉，或者有些刺激，但是这个给你当头一闷棍，无话可说，这个事就会成了一个谜了，你得解这个谜。这是杜尚写作的逻辑，我们今天把它叫做零度写作，它一下子中断了你过去的阐释学，你必须得从新的角度来阐释了，结构发生了变化了。我想这种中断特别重要，我觉得是一种当代的东西，是一种后现代式的阅读，它不是延伸，而是中断，不断的中断。俄国语言学家什科洛夫斯基说的一句话我很有感觉：「打断常备反应、重塑普遍感觉。」你一直都是按照这个感觉感知，好像没有什么问题，但是一下子被打断了，你必须重新感觉这个世界，我们当时就不断的体验这样的经验，因为当时每看一本西方的画册对我们来说都是巨大的震惊。

因为文革的艺术实际上和生活是没有距离的，或者说它给生活本身罩上了一层玫瑰色的色彩，它实际上是一种迷魂汤、一种鸦片，就像马克思说的「宗教是鸦片」，文革在某种意义上来说是一种准宗教，在这种准宗教中，黑格尔有一个修辞叫做「牧歌式的睡梦」，实际上你是活在一种牧歌式的睡梦当中，一下子看到西方的画册，刷新了，我觉得它远远超出了电脑的刷新，是一种重大的中断，那不得了，脑袋嗡一下子，广义喜欢这么说：「哎呀妈呀，脑袋嗡一下。」

当时另外我看到一本基里科的画册，那是他一个人的画册，他是意大利形而上画派的画家，他画的那些建筑、大阴影，我觉得他画的东西特别悬念。

问：是什么时候看到的？

舒：大概是1975年或者是1976年。很早，是外文的画册，因为我还是能接触到一些文艺圈里面的人，所以当时在我老师家看到的。看到这本画册给我巨大的震动，它对我们来说太陌生了，但是这里面有一种巨大的容量，不是以我们简单的那种美、唯美所能够把它的能量释放出来，释放不出来，一下子就让你中止判断，只能凝视。

我就想，为什么我没有走上杜尚那种道路，没有用上他的语言那种更开放的状态，而是选择了比较接近基里科的图式或语言，我想可能与大陆中国的阅读经验有关系，我觉得在大陆中国还没有完成架上画的阅读经验。西方历史很长，从文艺复兴佛罗伦萨画派开始，一直到二十世纪的现代主义，立体主义、未来主义、构成主义、达达主义，这一段历史是几百年，所以这样一来绘画就慢慢的彻底走出来了，架上画这个东西已经耗尽了，从某种意义上来说，这个图库对它来讲已经彻底的完成了。但是对中国来说，实际上我们对三维空间的东西、我们的阅读经验是远远不够的，因为油画差不多应该是从徐悲鸿以来，当然我是把徐悲鸿作为一个代表，还有很多人，他是现实主义绘画的代表。

我想，像黄永砅他们那样做，就很容易在中国的语境当中失去张力，实际上中国人对他的东西反而很容易接受，因为很像禅宗，很像禅宗式的虚无主义，所谓禅宗式的虚无主义就是无论什么东西都可以把它搞得没有价值。但是我觉得这样理解黄永砅的工作其实是一种误解，我觉得黄永砅的工作更多的是在西方产生了一种效应，因为西方有一个宏大叙事的历史，从希腊的文库到希伯来的文库，它是通过一个持续不断的奋斗过程，是一个巨大的积累，德里达讲叫「逻各斯中心论」，我觉得西方对秩序感的训练是一个非常长久的工程，始终都是一种向前看齐，立正，这样一来，再让他理解「快让我到雪地上撒点野」，他的感受太不同了，但是中国的竹林七贤就是到雪地上撒点野嘛，中国的文人一直就是在雪地上撒野的，如果你再用一种撒野的方式，我倒反认为距离是拉不开的。我倒觉得对中国来说，需要一点纳粹式的东西，最起码是从视觉意义上需要一种秩序感，就是很酷、很冷漠的一种富有秩序感的图像，我觉得这个东西反而会造成一种巨大的心理反差。当时看了基里科以后，给我的影响到今天也没有完全消去，当然有很大的变化，因为写作对你的冲击，我觉得你不能是一个封闭的剧场，一定要有一个开放的理解，这个是蛮重要的。

问：但是在那个时候，您的创作不可能用那样的风格去做，因为在文革一定要画红光亮的东西。

舒：对，所以当时我没有，1976年的时候我根本没有画[比较传统的]东西，只是在大脑里面、在无意识的深处你已经发生变化了，巨大的震动，可能你已经有这个倾向了，但是我的行为还是按照惯性，打个比方，比如说你是赶牛车的，你看见汽车之后，「哎呀，这个汽车太好了！」但是在生活中你还得赶牛车。一直到1983年，我觉得这个时候我才开始发生变化了，因为1983年整个的意识形态已经发生变化了，它有一个临界点，正好到这个点上，你可以这样画了，各种各样的压力开始松动了，不然的话很危险，如果你要那样做，比如说像1982年的时候都还是不行的。

当然到1983年，意识形态突然的就发生变化了，如果你不是这个时候这样画，比如说我前几年就画这种东西，那可能就被开除了，对我们来说冒的风险就太大了，或者说就会发生一个激烈的冲突。等到了1983年开始就有了这个环境了，而且我画那个东西（《绝对原则》）的时候，广义当时还在学校，他在1984年画了〈雪〉：一群鄂伦春人牵着麋鹿，但是实际上他表现的是人在原野中一个自由的、没有目的的场景，就是人和自然。广义那个时候还没有毕业，他比我们的写作转型上慢一点，我们当时已经开始向前推动了。1983年的时候整个画坛还是被乡土绘画全面的占领着。

问：当时您对乡土绘画有什么看法？

舒：80年的时候看着挺好，所以我也画了一些类似乡土绘画的东西，刚才我们看我1982年画的作品就是从那里延展过来的。但是后来我们就感觉不对了，包括我谈到的那些阅读经验开始起作用，像《现代物理学与东方神秘主义》，那些自然科学文库的东西，在我们的无意识中发生作用。当时我们就觉得要拉开距离，觉得这个东西已经和生活之间重合了、同一了，已经失去了一个批判性的距离。比如说我们最初看〈父亲〉是1980年的时候，我们觉得还是很酷，但是后来又隔了两年，大概在1982年的时候，罗中立又画了〈金秋〉，那个老头吹喇叭，我们就觉得不行了，一塌糊涂、烂掉了。所以说语言必须不断要有中断，或者说也不仅仅语言要中断，不是单纯的要中断，就是普遍感觉变了。因为中国正在从乡村向城市过渡，现在拉开距离看，当时中国有一个乡村文化向城市文化的一个转型过程，那个时候是日新月异的，速度是很快的，所以到了1983年整个就变了，感觉完全不同了。[人的理想]不再是一个小山村，有一个老母亲在那里，一个温暖的家，常回家看看，一个鲜花盛开的村庄，不再是这个感觉了。1986年崔健唱一首歌〈一无所有〉，就是感觉一无所有，这个家园没有了，何多苓画的〈春风已经苏醒〉，那个小女孩、水牛，这些东西在我们看来很遥远，是虚构，根本不是这样的，我们画的那个才是现实，现实就是我们画的这个东西，就是虚无，或者说就是一无所有、荒原，或者说从所谓阐释学的角度来讲，就是意义的中断，意义的盲点，不再有一种意义、不再有一种感伤的人道主义。

超越乡土艺术

问：您八二年从美院毕业，之后分配到什么地方？

舒：当时我在学校已经很刺头了，和院长、系主任发生冲突了，冲突得很厉害，大概就是因为当时主张搞工作室制，我们想选择导师，大家都听说过去有过所谓的导师制，我们主要是想摆脱他对你的束缚，创作上命题作文那种，所以我们就忽悠，天天找到系里面去闹事，我就属于带着闹事的，后来系主任就找我，就收拾我，意思你别给我废话，以后你给我老老实实的，我当场就翻了，一拍桌子，我就说在我上学前我很崇拜你，我觉得你是大师，但是上学以后我发现你这个人很琐碎、非常无聊，就是纠缠这些学生，自己不干正事，你应该把精力投入到多搞点创作上去多好？我们也多搞点创作，我说我感觉你这个人很渺小。当场一塌糊涂，我们的系主任后来去找校党委书记哭，大概我的语言杀伤力也很大。

问：他是有名的画家吗？

舒：对啊！王盛烈，画《八女投江》的，王盛烈在中国美术馆是用大画册陈列的，应该是属于共和国的功勋艺术家里面的，所以当时他很受不了，一塌糊涂，在东北他应该是头牌了。这样以后就给我一个处分，留校查看，这个很严厉，就差开除了。那个时候分配，吉林省的文化官员到鲁美来要人，我们的系主任特别的指出，那个时候他已经升院长了，这个学生是不能要的，所以文化系统不要。后来我托人找关系，去了工人文化宫。

问：在什么地方？

舒：在长春，工人文化宫不受文化系统的领导，是属于工会系统。工会这个概念与共产主义运动有关系，就属于是工人代表的系统，是为工人说话的，这样我就去了工人文化宫，这有点像发配，就像当年的右派一样，差一点流放走了，当时长春都不要我，后来还是托人找关系，最后就留在了长春。

问：在工人文化宫是做什么工作？是教人画画吗？

舒：是画画，文化宫需要画很多画，大牌子，挂在墙上，那个画就是宣传画，「建设四化」、「好好学习、天天向上」那种。

问：您是油画、中国画都有画？

舒：我学的是中国画。

问：但是你后来一直画油画，其实是两种画你都画？

舒：没有，实际上我后来就不画国画了，一毕业我就不画了，在学校的时候我就觉得这个东西根本不对，我想表达对这个时代的感受，我认为这个工具是不行的，我得到现在那些搞实验水墨的都是有问题的，这种工具太没有力量了，因为中国实际上已经从农业社会转型为工业社会了，或者说从一种乡村文化转型为城市文化了，国画还是一种乡村文化的产物，因为中国文化就是乡村文化，从孔子改制以后你就注意，像老子的那些说法，「虽有舟舆无所乘之，虽有甲兵无所陈之，使民复结绳而用之」，小国寡民，就是高家庄、马家河子、赵庄嘛，「枯藤老树昏鸦，小桥流水人家」；「远上寒山石径斜，白云深处有人家。」追求桃源梦，一定要依山傍水，绿水青山、平湖秋月，这是中国文人的梦想，是知识分子的梦想，可以说在很大程度上，一个国家的知识分子决定了它的文化政策、决定了它的社会管理的结构，我觉得这和古希腊是不一样的，古希腊开始就是城邦制，我觉得这种城邦制就是城市文化。我在很小的时候，看到古希腊的遗迹、那些大剧场、竞技场、那些建筑物，让我就感到震惊，为什么震惊呢？因为那种精确意识，太精确了，控制论嘛。中国的建筑不需要这样，有点像中国画一样，「逸笔草草，不拘形似」，本身盖的就是草房嘛，也不需要千秋万代永不变色，不需要留下一个永久的文物，倒

塌了咱们再建，基本上都是一个逐水草而居的理念，所以我觉得中国文化和西方非常不一样。但是我认为中国自从八十年代，尤其是85的时候，我们已经感觉到乡村文化一去不复返了，所以罗中立画的〈父亲〉，何多苓画的〈春风已经苏醒〉，这是典型的乡村文化的产物，尽管是用油画的语言来表达的，但还是乡村文化，这是毫无疑问的。这个事就有一点像汽车取代了牛车一样，这是无可挽回的，一去不复返。我后来画那张画叫〈绝对原则〉，我的意思就是这个转型是一个绝对原则，就是说我们要画很冷、很酷的，用这样的一种语言来表达我们的感觉，而不是那种温暖的、暖人心窝子的，中国直到现在，所谓的主旋律还是给老百姓渲染一种乡村的题材，演的电影是《暖》、《暖冬》等等，穿着大棉袄，乡里乡亲的，你不用介绍你，我不用介绍我，年轻的朋友在一起，比什么都快乐。我觉得它渲染的这个东西实际上是一种虚构，我们感觉到人和人之间的距离是你必须要建立的，或者说你要想走近一个人其实是很复杂的事，我想西方人在这个方面，应该说它的文化里面有一种积淀。

我记得我看一个电视采访，一个荷兰的院士在谈这个问题。中国人问他，你能不能评价一下中国？你觉得什么是中国？中国是什么样的？他说我觉得中国就是「中」，中就是在中间，我就在中间，都是我的，我们西方人不一样，西方人是我和你之间有一条界限，这条线的这边是我，那边是你，如果要是我对这个界限没有感觉的话，都只是我，我就是中，这个就一塌糊涂了。他原话没这么说，如果这么说就有点太刺激了，但大概的意思是这样的。

实际上我们已经体会到了这样一种距离感，或者说实际上我们非常渴望人和人之间有交流，甚至是有的一种拥抱，但是我们发现拥抱是难的、交流是难的，我们注意到这个问题。当然这是后来的反思，我们觉得首先要建立距离感，所以说冷漠，我们的表情，比如说，那个时候张培力画的画我们很认同，这个感觉是对的。像广义画画就回避正面，不用正面，都画背面，因为一旦有正面，难免有一种煽情，他有表情，一有表情就会有移情，当时我们就是要中断这个移情，不要给我搞〈父亲〉，父亲不就是一个怀抱？或者说那个小芳，〈春风已经苏醒〉很可怜的小女孩，把她拥抱在怀里，同情她、怜悯她，但是我们觉得是不对的，这样一来我们觉得必须要建立一种距离。当然这是今天反思后，我能说这么多，当时还不能完全说出这么多来，就是要冷漠的。当然我们那个时候北方还说崇高的、庄严的、静穆的，总而言之在实际上有一个距离，这个距离很大。

我觉得张培力他们和我们的不同在哪里？可能我们直接营造出稍微抽象一点的图象，而这种图象的距离是非常直观的，一眼望过去和我们的人间生活非常遥远，有点像中世纪的思想家奥古斯丁，他做了一个分类，他把这个世界分为上帝之城和人间之城，我觉得这当然是一个游戏了，因为实际上就是一个城，所以东方只有一个城，就是叫「天人合一」，庄子的《齐物论》就是众生平等，是一样的，都是一个大家庭，这就很难建立批判性的距离。我觉得西方的文化，奥古斯丁的人间之城和上帝之城的分开，归根究底实际上是在无意识里面建立一种心理距离，就是说你要有一个目标、有一个彼岸，这样一来你的生命就会产生一种张力，从此岸出发，然后抵达彼岸，实际上人生是没有意义的，严格来说人生没有意义，除非你去设计这种意义，西方人就自觉的来建立，尽管这是一个虚构，上帝之城当然是一个虚构了，我们知道奥古斯丁有很多说法，比如说他把人分为上帝的选民和上帝的弃民，这种二元论，当然在后现代是主张消除这种二元论，我认为最初设计二元论是很重要的，有一点像我们小时候的「好好学习、天天向上」，所以从这个意义上来说，伟大领袖毛主席严格意义上来说，他骨子里是一个基督徒，只不过他是用另外一种话语把基督精神变成另外一种文库，我觉得他的所有的表达、所有的语录，「三大纪律、八项注意」都是新教伦理，就是工作伦理，敬业精神，艰苦朴素，艰苦奋斗、自力更生，所有这些东西都是新教伦理。当时我是无意识的体会到，我可以找一种图像来呈现这种距离，当然不管它是什么，我为什么会选择哥特式教堂呢？我就觉得这个东西作为一种图象，这种心理距离是一下子就可以完成，让你立刻产生一种距离感。

但是我觉得像张培力、耿建翌通过一个现场的东西陌生化，比如说张培力的〈休止音符〉，画的一个男性演奏员，面无表情，木讷、僵硬，完全没有表情，是零度，因为以往的画都是各种各样的表情，最起码像罗中立的〈父亲〉，或者乡村的小女孩，就是给人感觉心理距离很近的东西、很温暖的东西，所以当时张培力他们画出〈休止音符〉、〈泳者〉哗的一下把距离拉开了，他就是把现实陌生化了。我们从某种意义上来说是提供了虚构的超现实的图象。

问：能不能说有一个出发点是反对乡土绘画？

舒：OK！严格来说，是要为艺术和生活已经同一了的、失去了距离的剧场拉开距离。我们把这个叫做艺术的沉

论，乡土绘画已经沉沦成为一种非艺术，或者说它已经不再有艺术的张力，平庸化，你看上去就毫无感觉。艺术写作这个东西，可能是极少数有敏感性的人才会对它有感觉，比如说像我们看罗中立最初画的〈父亲〉，很是个事，接着他画的吹唢呐我们就觉得一塌糊涂、什么都不是了，马上就会有这种感觉，就是说这个东西堕落了。实际上就他自己来说，并没有发生变化，如果〈金秋〉吹唢呐的老头，是在1979年，他画〈父亲〉的时画画出来的，可能一样的震撼、一样的好，但是问题是整个剧场发生了变化了、意识形态发生了变化了。

当然一代人总是有一代人的局限，他不可能同时穿越几个时代。所以我是很同意把八五新潮作为中国的第一次当代艺术运动，到我们是当代艺术，而他们是传统艺术，尽管他们和中国的山水花鸟比，也是一种新的艺术，但是它的美学的根基是一样的，都是移情美学，是传统的东西、传统艺术。所以我觉得我们八五这批艺术家是第一次中断了传统的美学、告别了传统的美学，或者说站在城市文化的立场上告别了乡村文化，而且一去不复返了，永不回头。所以当时89大展的标志就是不准调头，也不会再调头了。

北方艺术群体双年展

问：您当时做这些东西，有没有发表的空间？

舒：一开始没有，所以我们才自己争取做杂志。那个时候我们感觉到媒体实际上是被话语控制了，福柯说话语就是权力，有权力体系在控制着它，有一个意识形态的控制中心，罗兰·巴特说这叫做决策集团，当然决策集团可能也许不完全是政府了，它比政府要更复杂一点，它有人们的无意识习惯、人们传统的认可。我们伟大的中国共产党把它叫做「主旋律」，那个时候主旋律太大了，而且是绝对的，没有另类空间，所以说那个时候我们在争取表达的权力、表达的自由这些方面，我们得使出浑身解数，我们得像一个革命者一那样，像法国大革命那些革命者一那样去冲击、去呐喊，采取各种各样的手段，甚至某种意义上来说是非法的手段来争取这种空间。就像我们出的刊物，它就没有所谓的刊号，后来不允许我们出版，我们和文联的领导也谈过，但是他说：「这个事研究研究吧！」

也包括像我们做的北方艺术群体的展览，当时我们做这个展览非常艰难，几次本来都谈好的，汽车厂的文化宫，最后快到展期了，突然不行。我们是临时找到了吉林艺术学院，以前我是吉林艺校毕业的，后来找到那个院长，那个院长在画坛上算是有级别的，在五、六十年代是很有影响力的一个画家，他能知道我们是代表这个时代的，所以我们找到他了，他也没办法，而且我们就揪住他，别废话，我们就找你了，如果你不给我们搞定，我们就在你这不走了，他一看没办法了。他本来也想把我们推出去，他那个时候已经有专车了，那个时候有专车不得了，开着专车带着我和广义，带我俩跑到东北师范大学，东北师范大学当时盖了一个美术馆，实际上他也是想把这个皮球踢出去，这个烫手的山芋，放在哪都惹老子，说不清楚的，会惹麻烦的。但是东北师范大学美术馆说不行，当然不是直接说不行，就是找理由说这样的麻烦、那样的困难。

问：他们有没有看过你们作品的图片？知不知道你要展什么样的画？

舒：那个时候我们已经在《中国美术报》上发表过一些东西，广义的极地系列，我的作品也在《江苏画刊》上发过，但是发得不是太多，但那种图象它陌生，它对于乡土主义的、唯美的、形式主义的剧场来说，一看这样的画，肯定是当头一闷棍。即便是发得很小，篇幅不大，但是印象肯定很深，这个就像我们当年看包括莫奈那些印象派的东西，在文革中叫资产阶级反动的艺术，还有达利〈记忆的永恒性〉，这么一小点黑白的发表出来，当时我一看，脑袋嗡嗡的，反正你看大卫、安格尔、米勒、库尔贝，发了很多，但是没感觉，可一看到那个小的(资产阶级反动艺术)，就不一样。我觉得对他们来说也是一样，他们并非没有感觉，实际上他们是有感觉的，但是他们很害怕这个东西，就拒绝了。

当时吉林艺术学院的院长叫胡悌麟，也是美协的副主席(主席是岁数更大的，有七八十岁了)，他一看没办法，烫手的山芋丢不出去，就只好再把我们带回到吉林艺术学院，吉林艺术学院正好有很大的教室，因为它不完全是给美术专业的教室，还有舞蹈班，有一点像舞蹈的练功厅一样，很大。当时把窗帘罩起来，把画也挂起来，非常有效果，一看很好。我们的北方艺术群体双年展就这样做成了，那是1987年。

双年展这个名是广义起的，广义对这种新闻效应特别有感觉，那个时候当然我们都知道威尼斯双年展，我们关

注这个事，但是我们觉得遥不可及，就像奥林匹克，我们什么时候成为奥运冠军，这个事对于我们来说是非常遥远的梦想。你威尼斯双年展别给我废话，我们叫北方艺术群体双年展。当时广义已经到珠海画院了，因为他们那边印点东西比我们这边容易，要是在长春印的话，我根本印不了他那种质量，你看那个请柬还是很不错的，所以广义印好了这个请柬拿过来，我一看太酷了，这个很「国际版本」。我们当时很喜欢说国际版本，或者乡下版本，所以我们必须得干掉乡下版本，然后进入国际版本，这是我们当时的一个理想，而且我们也觉得我们的画属于中国第一批国际版本，很狂妄，当时狂妄的一塌糊涂，现在我们没有那么狂妄了。因为那个时候一览众山小，一看周围都是羊群，我们是超人。今天问题是城市化进程也很快，应该这么说，我们是在呼唤新人类的一种气质，现在的小孩讲很酷、很拽，我们就是要很酷、很拽。

问：那个展览当时的反应怎么样？

舒：当时主要还是学生，吉林大学的学生、还有吉林艺术学院的学生。实际上我们这个展览，我们主要的是为中央电视台的《新潮》摄制组，当时拍新潮的专题片，他们要拍北方艺术群体的展览，但是当时我们还没做过展览呢，既然有这个想法，我们想做一个展览很重要，当然我们也一直想做展览，实际上东北意识形态的环境要更落后，所以我们在东北真的很是个奇迹，在那么封闭的环境里面，实际上它是很落后的一个地方，出现了广义、出现了我、任戩、刘彦这样一些人，我们第一批对当代艺术有感觉的，实际上很特别。

《八五、八六中国当代美术史》

问：像高名潞他们来看，是因为他们要拍吗？

舒：就是他们要拍，当时高名潞也来了，高名潞就是这个电视片的总顾问，还有周彦、朱青生，这和我们都是哥们，在86年的时候我们策划珠海会议，后来87年，那本《当代美术史》，最初是我和名潞一起策划的，我去北京，当然我是忽悠他。那个时候我正好借调到那里，实际上当时借调就是为了要去弄点事，然后我借调到北京农村读物出版社，最初本来是想调到《美术》杂志、《中国美术报》，但是他们都有点怕我，感觉舒群太能忽悠、太能煽动了，很怕，反正说不清楚，见面特欢迎，拥抱，实际上私下里讲不行，我觉得有点畏惧，我觉得这里面很复杂。总而言之我去《美术》杂志，当时的主编是邵大箴，邵大箴说好！但是真格的时候又说不好，很复杂。《中国美术报》刘骁纯也一样，我说：「刘老，这事你什么时候给我搞定啊？」刘老说：「这事，行行行，我回去给你搞。」最后就不了了之，没有了，最后都没调成，我一看不行啊！不管什么地方，只要能来北京我就来，然后就到了农村读物出版社，正好又是出版社，当然正好我是利用这一点，既然能出版，我们就出一本《当代美术史》。

问：当时本来就想在这个出版社出这个书？

舒：对，那本书后来是在上海人民出版社出版的，这本书最初出书的方案就是我们农村读物出版社提出来的，是在农村读物出版社立的项，是它的出书计划之一。

问：我看了一些文献，他说87年的时候差不多就可以出了，但是后来拖了两三年才出，后来拖了好几年才出，到了91年才出版？

舒：因为赶上了六四。87年我们把书写完了，主要有一个搜集资料的过程，单写也快，问题是头一次写各地的群体，所以让他们寄资料，搜集资料的过程要花很长的时间，差不多到年底写完了，但是我们的社长又变卦了，他们看了一下，这东西不行，就翻脸了。不行就没办法了，不行我就得再想办法，因为联络出版的事是我拍胸脯的，名潞和我一起很热心这个事，我就拍胸脯确保出版没有问题，这下出版有问题了，那麻烦了，这事我得想办法，后来我就赶快去找「文化：中国与世界」丛书的评委刘东，刘东是李泽厚的博士生，当时我就忽悠，高名潞在美术界不得了，牛啊！是个人物，神话，我们当代美术思潮这一块，你们「文化：中国与世界」

不就搞当代的东西吗？我们这个东西不得了，有价值，放在你们丛书里面就立体了，你们这种笼罩不就全方位了吗？他们就想当中国学术界的领袖，就是想当胡适、当陈独秀、当鲁迅，我说你看，假如说你是鲁迅，你不关怀这个事，你能是鲁迅吗？延安美术运动你得关怀。我这么一忽悠成了，当时他就说好，一下子觉得高名潞很不得了，后来我们就在中央美院有一个秘密的接头，开始我给介绍，这是高名潞，这是刘东，两个人握手，然后六方会谈，当时周彦已经进入了，再接下来就是王小箭、王明贤，后来因为我们考虑到应该把当代建筑这一块划进来，我当时注意到这个问题，我后来和名潞说这个想法，名潞说好！王小箭是《美术》杂志和建筑界联络的联系人，他最后就联络到王明贤，这个班子就差不多了、就凑齐了。

所以说当时我们这个班子刘东的到来很重要，当时高名潞不敢设想我们能进入这个丛书，这个丛书太牛了，他们是哲学界的太子党，学术界的贵族，是最牛的圈，所以当时高名潞有一点不信，人家能出咱们的书吗？我说没问题，咱们的书什么级别啊？没有问题，你放心，包在我身上，我要是不搞定，从此以后退出美术界，你放心。然后名潞很忐忑，但是后来一下子六方会谈了，成了，高兴坏了。我们这个书实际上就是要接纳到他们的丛书里面，但是后来六四就出来了，到了现代艺术大展，实际上现代艺术大展与「文化：中国与世界」的介入有很大的关系，后来我通过刘东和甘阳照面了，然后我又和甘阳忽悠这个事，甘阳说好，甘阳就要做中国学术界的第一把交椅，所以说OK，他们当时就决定参与现代艺术大展。1989年这样的策划班底、组委会，当时甘阳说，要让我们进很简单，必须放在第一位，所以后来它是第一位，中华美学学会是第二位，李泽厚是中华美学学会的副会长，李泽厚以前是我们的精神领袖，是民族的思想家、民族英雄，李泽厚在我们的心目中太高大了，但是我们通过一系列的忽悠，最后也打成一片了。当时美术界和哲学界的会师，把美术思潮最后进一步的扩展起到了巨大的作用。

87年后的变化

问：你其实是做了很多在组织方面的工作，有联系、组织。

舒：我当时就是一种激情，感觉好像这个事必须得去兴风作浪，你要不是这样的话，我觉得这件事很难成气候，当时我没太想自己做些什么，就是想让当代艺术思潮必须得成为一个显著的文化事实。因为早年我看五四的东西比较多，看戊戌变法、看中国现代思想史的书，比如说李泽厚有一个《中国现代思想史论》，看五四那一块，我的内心中的英雄就是陈独秀、胡适。

问：改革者。

舒：就是改革，康有为、梁启超，我很想做这种人。

问：要谈一谈88年的黄山会议，那个时候的情况怎么样？我们听说有打架等等问题。

舒：88年已经不像87年以前了，87年以前当代艺术的圈有点像大家庭一样，当然不是情态文本、大家在一起很温暖，不是这个东西，但是大家就是革命同志，一到一起以后就喝酒，很豪迈，都是梁山好汉，特别的同志。我觉得到了88年已经开始变得大家之间很复杂了，甚至原本是同志，但是见面以后表情突然就变了。我觉得可能是个体意识觉醒了，尤其对中国人来说，可能利益的诉求是特别重要的，他们意识到这里面可能会有一个利益的收获了，一旦有了利益收获，即便是咱俩理念上一致，但是我们俩在利益上不一定一致，包子就一个，是你吃还是我吃？对利益比较敏感的人来说，他一定要志在必得，甚至包括培力、广义见到我表情都有一点变了，以往都是很高兴，但现在有一种复杂的距离感了。当然也是哥们，又哥们，又不是哥们，很复杂。

而且，当然有很多人不满，应该说一批人物出来了，像我们这批，尤其像广义，老栗当时[在《中国美术报》]推出一个「新潮美术家」栏目，广义、培力都在其中，还有丁方。丁方有一点特例了，我觉得他的东西犹豫在牛车和汽车之间，到底是赶牛车还是开汽车，他一直犹豫，最后就有一点问题。像广义、培力、吴山专这都是很敏感的，当然吴山专从最开始就比较个体化，而且吴山专很会非非主义，和人之间的复杂的距离感他掌握得很好，既随和，但是他又很保持自己的独立性，反而像我这样的，有一点像宗教殉道精神，容易把自己

忘掉了。我对他们突然这样一种面孔有一点搞不懂，在心理上有一点失落感，到88年我已经有一点失落感了。当然这个时候高名潞他们已经掌握了话语权了，最初我是一个助推器，推到了一定的时候，力量他们掌握在手了，最终实际上还是谁做符号代言，谁作为一个景观出现，我只是一个幕后的力量，我不是一个景观。我当时和广义推出的就是高名潞。这个时候高名潞也意识到这个东西要收获，他已经开始产生距离，开始和你打官腔，高名潞和我们之间的关系根本就不存在官与不官的关系，严格说来无所谓，但是一旦这个游戏构成了，这里面就有了这个关系了，他就变成上级领导了。当然有的人服，有的人不服，所以为什么会打架，潜在的就是这个东西，那些被边缘化的，还有另外一些本来流氓无产者的，有一点点像王朔那种「我是流氓我怕谁？」，他有一种表现欲、有一种张力，甚至是很杀戮、很血腥的东西，就像我们八十年代早期想做硬汉一样的，可能每个人对硬汉的理解是不一样的。这里面有一个边界，如果你控制不住的话，就会变成去偷、去抢、去杀人、去放火了，有一批人变得很血腥，甚至完全控制不住，一喝酒喝醉了拿着酒瓶子打人，这种东西就出来了。表面上看起来是因为正好在那个酒店里面，有一对当地的青年结婚，吴山专他们几个人去敬酒，吴山专有时候喜欢挑事，这小子骨子里他倒并不是很血腥的人，他很有文化的，但是这小子有时候喜欢乱闹，这小子有一种幻灭感，他有时候不开心了、很绝望了就乱来。有一次在老栗家，这小子就要把那东西掏出来，喝多了。我说人家女孩都在这，我说：「山专，你小子干什么玩意？你神经病啊？」他说怎么着？我拿刀剁一只手，非要去拿刀，一塌糊涂，我们后面强把这小子按住，弄没了。差不多在那次也有点这样，但是也不完全是吴山专，因为吴山专还有一点表演色彩、还有那些更弱智的，那就乱来了，用酒瓶子打起来。当时有宋永红，听说和另外一个女艺术家，两个人想一起跳出去，因为新娘和新郎愤怒，已经把信息传递出去，山民把饭店包围了，拿着镐头围着，出来全给你们刨死。结果宋永红从窗户一跳下去当场暴打，打得一塌糊涂，听说缝了多少针。我一直在楼上，我在那搞文人「逸笔草草，不求形似」，画那玩意玩呢。后来还好，解围了，范迪安的谈判能力还挺高的，出来谈判，化险为夷，最后算是完事了。

但是我觉得实际上那个时候已经不是同志感了。后来就是六四学潮了，非理性在膨胀了。当时我强调整理性，我觉得我们要转型，但是我们有一个程序，要保持一种镇定，不能滑向这个东西，滑向这个东西不就完蛋了吗？所以后来在《现代艺术展》上很多闹的人，最后没有什么作为，他不可能作出东西。但我觉得广义是非常狡猾的，广义忽悠别人去打，然后见势不好，撒腿就跑，与他没关系了。

〈绝对原则的消解〉

问：可否讲一讲画〈绝对原则〉的想法？

舒：〔〈绝对原则〉一系列四张画〕，最后的一张不是黑的吗？画这张画时，我第一次感受到怀疑主义的东西。在83年，我觉得可以通过知识抵达一个彼岸，过去那种虚幻的理想，少年时代社会主义祖国给你的理想没有了，但是我们通过知识，可以抵达让我们有信心、有未来、有希望的一个彼岸，所以我叫〈绝对原则〉。我想我对中国城市化的未来是充满着信心，有一点点像柏拉图理想国的想法，就是有乌托邦色彩的一个幻想、一个幻觉。

到了1989年，把这个作为现成品拿过来，这个是1984年画的，但是1989年我重新把它展出放在这里，又增加了另外几张，是88年画的。第四张就是全黑的，实际上我开始怀疑主义了，我开始觉得对未来简单的信念、乌托邦是有问题的，所以说与其有这个信念，不如回归到一个问号，到底是什么我不知道，不可知。我觉得当时的茫然肯定是很普遍的，接下来就到六四学潮了。[...]

问：观众、批评家的反应怎么样？

舒：当然还是有一些批评家写我这个东西。我当时叫〈绝对原则的消解〉，严格说来就是绝对信念的消解。我们可以有一种信念，但是不能绝对，我当时意识到这个问题。我们必须得对我们的信念要考虑，它有可能是纯粹主观性的东西，它一旦面对客观实践，有可能遭到迎头痛击，所以说这个时候我就开始变得有更多相对主义的立场了。所以说我一方面在坚持一种东西，另一方面我也在怀疑一种坚持，我觉得这个东西可能是更客观的，因为这个世界不是你一个人的，你不可能设想自己是世界的统治者，而且我的绝对原则在很大程度上被理

解为是一个文化霸权主义的符号，当然我消解它，我就是在消解霸权的符号，是这么一个思路。

另外当时有一种茫然的体验，因为非理性正在膨胀，越来越膨胀，我相信一定与当时的整个意识形态，从85年就开始学潮，一浪又一浪，到了88年就已经很热了，再到了89年最后就推到那个地步了。原来人民和政府是一家亲，政府就是我们的父母，但到六四以后大家不再这么感觉了，我们和政府拉开距离了。尽管我们不能说什么，但是它给我们带来痛苦，以前没有痛苦，以前那是领袖，以前见到领袖，哇！就欢呼，有点像朝鲜慈父般的领袖。等到了六四以后，我们突然就觉得政府的事和我们是没有什么关系的。我指的不是我们[艺术家]，我们早就和政府拉开距离了，我说的是中国的民众，或者叫知识大众，那些大学生们，大学生从此以后开始冷漠了，他觉得政府的话语就是政府话语，你就是权威主义的话语，而我有我自己人本主义的话语，所以现在的青年都有自己的人本主义、就有自己的立场，我唱我的流行歌曲，你搞你的主旋律，各行其道嘛，多元化就出现了。

所以我在想，可能中国头一次面对多元化，她还是很紧张。法国思想家波德里亚有一个概念是「罪恶的透明」，实际上罪恶从来都是存在的，我们不可能通过一个乌托邦的虚构就把罪恶消除干净，像伟大领袖毛主席说的：要扫除一切害人虫，全无敌！这怎么可能呢？问题我们自己就是害人虫，就看是在什么时刻，我们此时不是害人虫，可能彼时成了害人虫了，但是在另外一个时刻我们可能又变成了拯救者，这都说不清楚的。既然人性本身不稳定，从88年开始普遍表现出这样[茫然]的体验。所以我觉得在89大展上释放出了各种各样的能量，比如行为的作品，我觉得吴山专他们对这种恶的复杂性可能更有感觉，他当时做的〈大生意〉，在那卖虾，大概他有这么一个隐喻，他的意思美术馆就是一个交易场所，就是黑市交易，它不具有什么神圣性，他想颠覆这种神圣性、崇高性，但是我还是想保持艺术的某种神圣性和崇高性。我是讲纯粹的艺术，不是作为权力的艺术。[...]

可能对于中国人来说，因为中国人的传统一直是天人合一的世界观，它和自然没有脱离开，我觉得西方人就是远离自然，当然远离自然也带来一个问题，就叫异化，这太远离自然了，所以要回归；但是对中国人来说，我们从来都没有从自然脱离出来，如果从来都没有从自然脱离出来，就容易沦为〈父亲〉那种面容，那实际上就是个泥猴儿，用伏尔泰的说法就是「浑身生满脓疮的乡巴佬」。对于一个城市人来说他要求自我管理，从一种人道主义道德的角度来说，这样的老农民是善良的、诚实的、质朴的，总而言之，一切的好品德，他们是拥有这样品格的一种人。但是我们从自我管理的角度看这一种人，他是能力低下的，注意力是涣散的。

我记得当时文革的时候，那个时候我们在街上有很大的喇叭，中央台的广播，那个时候经常有一种说法，「美帝国主义武装到了牙齿」，连牙齿都武装起来了，但中国人就是没有任何武装。我们一对比的话，我觉得就是管理意识，中国人太没有管理意识了，而没有管理意识就源于这种天人合一的世界观，长久的无意识的习惯。我想建立的就是从这种天人合一的无意识习惯中解放出来、挣脱出来，最起码要对遥远的事物要有感觉，而不是「两亩地、一头牛、老婆孩子热炕头」，易中天做讲座的时候经常喜欢说中国民众的世界观、价值观，他没有别的价值观，只有一个活命哲学的价值观，我不说知识分子，我说的是广大民众是这样的。

但是知识分子的无意识习惯实际上对他也是起作用的，当然中国现在知识分子追随西方的后现代潮流，对游戏性的追求、对消费社会、消费主义的追求，但是我觉得中国要想消费就需要能力，我认为中国人能力还有欠缺，当然我并非不希望其他人可以有别的工作，但是我可以给中国人增加某种文化底蕴的工作，我把这个叫做冷性特质，要增加这个东西，一种无意识的方面要增加一种东西。我想这个可以作为我的一个工作，对严肃话语的考量我觉得是有必要的。

分析哲学：超越自我中心的视野

问：我们已经讲了八十年代，但是八十年代之后有一个很大的转变，这是从哪里来的？

舒：与阅读有很大的关系，六四学潮的现实给我们很大的冲击，就是有了六四学潮这样的社会事件、历史事件，我们不能面对这个现实无动于衷，必然会有反思，当时我也带着学生去了天安门广场，但是只呆了一天，后来我感觉不行。我感觉可能要出事的，后来我说我主张你们回去，如果你们自己要留下来，这不能怪我了。后来我的学生差不多都回去了，但是也有一两个留下来的，不过最后没有多久也都回去了，因为我和他们讲得很清楚，无谓的牺牲是没有必要的，所以你们一定要想好，后来我就带着学生回去了。

经历过这件事以后，我就开始反思，我发现仅仅有抽象的、不需要更多反思的口号和态度，我觉得是远远不够的。而且当时在读分析哲学的书，以前没有，以前主要是十九世纪浪漫主义的，再接下来就是读存在主义的。我觉得无论是浪漫主义还是存在主义，始终是沉浸在自己的主观世界里面，他的视野就在自己的主观世界里面遐想，他把所有的东西都变成自我表现的狂想曲。所以当时的理性绘画，尽管不是一种直观的表现主义，但是那种内在的逻辑还是没有彻底的脱离表现主义，还是以自我为中心的。这个时候我开始在思考超越，设法来超越自我中心的视野，要看到很多视野。

我们知道文学理论上有一个说法叫「复调」，就是说你要从一个独白的逻辑里面解放出来，然后变成复调，复调就是对话，很多人在说话，我这样说，你那样说，最后综合在一起，才会形成一个有价值的结论。分析哲学把它叫做「真理是大家同意」，不是我说什么就是什么。我说要绝对原则，我们看到了绝对真理、寒带文化、城市文化理念，是绝对原则，我觉得还仅仅是我个人的感受，一旦你到实践的层面，只要你处于分析的课题，一旦你在实践的层面上和其他人互动[就会出现困难]。因为我实际上在现实当中也不断遭到拒绝，比如说我去宣讲教义、宣讲我的主张，我发现别人很冷漠，不是所有人和我的体验都一样的。

我觉得这是绝对原则，但是他不反思，甚至拒绝。这也让我反思，为什么会这样呢？我觉得这个东西既然是绝对原则，我们必须迎接、接纳，但是到了其他人那里，不一定都是这样。当然有和我有同构的、有默契、有共鸣，比如像我和广义、像我和任戡甚至最初和张培力、耿建翌等等，我们都有共鸣，但是到后来又有差异了。由此可见，艺术写作这个事很复杂，我们不能搞一个绝对的主张。

当时主要是注意这个问题，而且主要是读分析哲学的书，像读维特根斯坦的书，他的《逻辑哲学论》。尤其是读《西方哲学史》，我发现罗素写西方哲学史有一点八卦，他并不是从正面的角度去赞美一个思想家，而是把他的很多管理上不完善的地方、捉襟见肘的地方、甚至一些猫腻给你揭示出来，甚至有一些很八卦，很有意思。你在黑格尔的著作里是看不见的，黑格尔不会使用这样的语言，黑格尔的语言都是高高在上的，它是一个理想彼岸的总图、一个完美管理的总设计，所以他的语言，你看了以后非常HIGH，你就觉得「会当凌绝顶、一览众山小」；但是看罗素，罗素专门写哪个地方有水沟，哪个地方车折里面去了，一塌糊涂。

我们东北有一个词比较好玩，叫「血葫芦」，就是说这个人打架打得血肉模糊，像冰糖葫芦似的，浑身都是血，就是血葫芦了。就是说你的管理崩溃了、你管理不善，造成了一塌糊涂的局面。所以说我们一旦处于实践，经常遭遇迎头痛击，打得你满地找牙，这可不像绝对原则长驱直入，以前我们觉得可以所到之处，寸草不留，可以横扫一切，但是真正触及实践，实践的难度太大了，所以说这样一来我们就觉得仅有一种浪漫主义或者存在主义的体验不够，如果还想要做一些工作，能够对社会产生影响力，或者说我们想实现我们的批判性，能够建立艺术写作与日常生活批判性的距离，那我们就必须得做更多的工作。当时我看卡西尔的《语言与神话》，他有一个概念给我很大的影响，叫「扩大认识论」，后来我理解扩大认识论就是扩大内存，就是你储备不够，你要想处理这个活，就要工欲善其事，必先利其器，就是说你不能有感情没技术。

九十年代，我已经和黄专照面了。我们有一次论辩，当时黄专对我们抨击得很激烈，对我们高大全的东西很鄙视，一句话，我们是宏大叙事，对比九十年代所谓「近距离」的，方力钧、岳敏君、刘小东那种东西，尹吉男有一种说法叫「近距离的审美」，我们是远距离的，他们把我们说成宏大叙事，在某种意义上说和文革的红光亮在语法结构上是一样的东西，是假大空的。当时黄专也是抨击我们，你这个东西「有感情、没技术」。当时给我很大刺激。在很多地方，他有分析哲学的训练，当时我看分析哲学的东西很少，我发现他说的有一种强度、有一种硬度，他的思想非常锋利，所以这样一来，你自我管理控制不住局面，你捉襟见肘，马上你的话语经不住他的攻击，导致你满地找牙，不行，赶快阅读。那样一来，我就比较仔细的读了，原来也读过，只是没有很针对的阅读罗素的哲学史。到这次论战以后，这次吕澎也参加了，当时是在我家，还有黄专、祝斌，祝斌后来飞机出事儿了，但是他的理论思维也是很可以的。

这次论战以后给我很大的刺激，我就再读罗素，比如说罗素对卢梭的批判、对黑格尔的批判，甚至包括对康德的批判，他对欧陆哲学多少带有玄学色彩、甚至有点崇高的，实际上我觉得罗素身上有一点玩世现实主义，痞子哲学，罗素这个人就很懂得痞，他看到很多具体的东西。所以这个以前我从来没有注意，从微观的角度来观察一个人，一下子耳目一新，让我觉得很有意思，有一点像卓别林说的，他发现他在演戏的时候，不管这个人多么庄严，只要你跑到他的身后，踢他屁股一脚，当场导致一塌糊涂。所以我觉得罗素很懂得这种技俩，他把所有至高无上者全部调侃得一塌糊涂。

我看了罗素以后，给我的感觉是耳目一新，再加上看维特根斯坦，维特根斯坦当然不会这样说话，但是他谈的是同样的道理。另外像卡尔纳普，卡尔纳普把语言划分为表达和表述，他把表达称为一种形而上学，或者他

有一个说法很揶揄、很调侃，他说「表达」是什么东西？类似于像艺术写作的这种东西，就是「啊啊的呼喊声」，「啊啊的呼喊声」不就是什么也说不出来吗？表述就不一样了，表述是对事情的陈述，是一个考量的语式，所以在那个时候我就注意到表述，主要还是启发我注意到语言里面的复杂性，以前还是一个笼统的表达，即便是你感受到这样一种普遍感觉它是对的，但是如果它停留在「啊啊的呼喊声」，这个版本的处理器还是不够的，它的力度不够，不足以承担写作的力度。所以在这个时候我开始就变了。

政治波普的兴起、回归古典

问：您是不是曾到湖北去？

舒：我85年、86年在哈尔滨，到87年我就到北京了，借调到农村读物出版社，87年到88年是在北京，但是88年的下半年我就到了武汉了。

问：王广义是什么时候到武汉去的？

舒：广义是90年到武汉的，他呆了一年就走了。有一批画都是在武汉画的，〈加减乘除〉是90年，〈崔健〉是91年。这个时候就已经发生论战了，实际上一到湖北后我就发现，他们就比较分析思维，所以用黄专的说法，他们比较关注实践理性，不像我们是一种理论理性，或者说是原理的、形而上学的理论，或者叫乌托邦理性主义，就是自己设计一个城市规划的总图，而没有触及施工的问题，一旦你触及施工，那可是头破血流，那麻烦就太多了。但是你画一个总图，反正你在家规划，你往完美性上去做呗，你可以根据雅典卫城的那个结构，规划一个自己幻想的乌托邦，但是一旦到实践层面了，一塌糊涂。

当时我到了武汉以后，这种实践理性的冲击，我一去就开始包围我了，最初我是和严善錞接触，严善錞和黄专他们有很长久的合作，在圈里面把他们叫贡布里希派，是范景中、黄专、严善錞、祝斌，另外在广州有杨小彦、邵宏这些人，我们觉得他们思考的路径、他们阅读的线索和我们是很不一样的。黄专讲他们是智者派的弟子，他们继承了西方智者派的传统，普罗塔哥拉，但是我们继承的可能就是苏格拉底、柏拉图、亚里士多德，一直到黑格尔，比较正统的理性主义，他们是怀疑主义的。我觉得这两种东西要有一种闪电般的综合，才能对我们的感觉、对我们的认识能力有一个促进。总而言之，我当时经受这个洗礼以后就不一样了。

问：王广义90年到91年的时候在武汉的时候也有很大的转变，就是「大批判」系列，是不是同一个时候开始的？

舒：他觉得自己过去的作品很抽象，用他的说法那是「教科书的产物」，他要用自己的经验创造自己的艺术，他觉得抽象的东西是说不清楚的，而他需要一种很具体的、能直接感觉的，在经验里面一种有能量的资源，大概就是这个想法。

另外我觉得他对消费社会的到来有一种敏感性，我觉得这方面我实际上要比他迟钝一点，我更多的是呼吁生产社会的到来，所以说可能我身上倒是天然有基督徒的倾向，我那个时候根本就不了解新教伦理，但是我觉得一个人的生产性，或者说你要卷入一个工作的逻辑，而且是不懈地在这个流水线上工作，你才能对人生的价值感、意义有更多的体验，人一生都在追求价值感，如果你感觉没有价值，那一塌糊涂，那你就无法不沮丧了。所以我在想，可能对价值感的感受、体验，我和广义不太一样。广义是在消费当中，比如说一瓶酒5万块钱，开开，然后喝了，这个是最大的价值。

到了后来我们就分道扬镳了。当然我也感到了消费社会的来临，实际上我画〈崔健〉，我觉得是波普的东西，尤其后面的〈美术全集〉，我觉得它是和消费社会有关的。其中有「美国卷」，我觉得这是个消费符号，「中国卷」还是毛泽东思想，它实际上是新教伦理的毛泽东版，还是强调生产性、承担，就是有一点古典，我身上始终有一种古典的情结。实际上中国并没有古典主义，中国接受了现实主义，但是中国没有古典主义，古典主义本身并不是一个美丽的图画，古典主义的根本在于它里面的数理精神，就是精确的设计意识，这是古典的根本。可能我的东西比广义的东西始终要严肃一点，当然我不是说他不严肃，我是说那种严肃的视觉感受，比较

肃穆一点。

问：我发现波普艺术出现就是从武汉开始。

舒：是的，确切说就是在91年，我们几乎同时在做这个事。

问：除了湖北之外，别的地方是否同时发生的？方力钧他们是什么时候开始？

舒：方力钧、岳敏君，差不多是同时，90年、91年开始画这个东西了，只不过到了92年就很明显了，广义的东西也是，到了92年的时候就出来了，90年、91年在孕育。上海有李山、余友涵，余友涵画了很多毛主席，穿着花衣服，差不多是同时的。但是很快我发觉波普的东西和我的内模仿是有距离的，92年的时候我就已经感觉到整个武汉都在画这种东西，我感觉这可能就有问题了，而且我预感到，这个东西将来可能会成为普遍的景观、一网打尽的景观，我可能意识到消费社会的全面占领。也正是因为这个原因，我再重新画以前的主题，我是准备和消费社会拉开距离。

我觉得一旦艺术写作被生活同化了，比如说今天的波普实际上就被消费社会同化了，但是那个时候我们还没有消费社会这个概念，还不知道什么是消费社会，但是我慢慢的就看清楚了，由符号掌管一切的社会，实际上最终会同化所有。你如果在这样的语库里寻找一种创造的元素，那你肯定会被同化到里面去。

我觉得美国波普也是当时的一个价值，我认为到了后来它肯定也要被质疑。像安迪·沃霍尔、罗森奎斯特、利希滕斯坦，我觉得王广义受他们的影响非常大，尤其是受安迪·沃霍尔的影响，他可能是更羡慕安迪·沃霍尔的生活吧！美国人的生活方式，广义当年经常和我谈梦想与光荣，登上《时代周刊》的封面，说英国的画家培根喝酒，一瓶路易十三多少钱，他觉得只有通过消费才能体现一种价值，但是对这种价值，我实际上一直要划一个问号，我有点迟疑。但是我也觉得很好，我看他挺好的！但是要让我完全去体会他体会的那种好，我的内心不是这个感觉。

另外一句话，我感觉政治波普和玩世现实主义，我当时有一个说法，他们已经堕落为一种肤浅的认识论无政府主义了。而且他们觉得自己的状态找对了，好像就可以一劳永逸，我觉得这是有问题的，所以我当时重新再推出我的这个东西，当然我换了一个标题，不再叫〈绝对原则〉。〈绝对原则〉就好像是命运，不仅仅是我的命运，而且是人类的命运，是中华民族的命运，甚至是整个世界的命运，必须所有的人都要笼罩在这个剧场下面。到了〈同一性语态〉的时候，我的意思是说这是一个历史文化遗产。就是从这套开始，这也是92年画的。我在画这套东西的时候，我把它叫做〈同一性语态〉，这是我们看见的图象，我想说的是，这个并不是绝对原则，这是一种历史文化遗产，我们可以拒绝拿它作为一种文化霸权来压在我们的头上，拒绝把它变成压在我们头上的三座大山，这拒绝是有道理的，但是我们不能拒绝一种文化遗产，或者说我们对于文化的知识或者文化事实，通过知识考古学的视野我们发现，这存在着悠久的历史，它何以会有着悠久的历史呢？尤其对中国人来讲，这又不是中国直接的传统，可能中国直接的传统和我们的生活应该是拉不开距离的，拉不开距离就不会产生一种批判的张力，但是我们把西方的历史文化遗产拿过来，这个张力是很明显的。

当时对宏大叙事，到底是批判呢、还是恐惧？我想提出这个问题，当时方力钧、岳敏君他们有严肃地思考过宏大叙事的问题吗？我觉得他们就是简单的拒绝，这实际上有一点恐惧，还有更多没有头脑的人是跟着起哄，让他说一说什么是宏大叙事，宏大叙事的危害性在哪里？一种绝对理念，黑格尔式的同一性话语，它的危害性在哪里？我觉得他们说不出。

这样一来，我的意思是说把这些作品作为一个客观的文本放在这里，这本身会引起我们很多的思考，我觉得这是必要的，所以我就叫〈同一性语态·宗教话语秩序〉。绝对原则是一种历史文化遗产。如果我们这个时代进入消费社会，没有问题。当时在呼吁消费社会，因为从中国的整个历史转型来看、社会转型来看，要从农业社会过渡到城市文明，从乡村文明过渡到城市文明，这本身是历史的走势，所以说当时对消费社会的隐喻，我觉得它当然是抓住了时代的脉搏，所以广义他们的东西一下子就很有效果，登在Flash Art的封面，西方人一看，中国变成这样了，一下子进入到消费社会的感受了。

但是我想说，如果这个东西变成了一种话语霸权，并且拒绝一切超出其话语秩序之外的东西，人们不敢[超越]。我当时有一个说法，我把它叫做一种心理衰弱者、一种弱智状态。广义当然是一个发现者，但是很多跟着走的人我认为是一种弱智。我画这种严肃的话题，我并不是把它拿出来忽悠它，而是把它放在那里，让它平静

的在那里，就像杜尚把小便器搬进美术馆，在某种意义上来说他是把古典主义赶出了美术馆，但是我如今就是把古典主义再搬回美术馆来，但是我不说什么，就像杜尚把小便器搬进美术馆不说什么一样，以一种无立场的态度来面对它，这是当时我的想法，一种冷处理。

（编注：录影末段有舒群先生作展览的导览，请查看 DVD。）