

在历史的废墟旁边

对圆明园艺术群落的社会学思考

于长江

说不定过一段时间回来一看，发现每个房东都已经在家中支起一个画架，拿着调色板和画笔，正在聚精会神地创作后现代艺术作品呢？

——某圆明园画家



圆明园艺术家们

十多年前存在过的这个艺术家群落 圆明园画家村,成为中国当代另类前卫艺术的一个创世纪的神话,它是一群人,一个时代,一种狂想,一种遗憾,一种惭愧……

回想起来,有很多信手拈来的话题,比如,单说它的“地缘”,就很特别——北靠中国近代史上感慨万千的圆明园废墟,南接中国现代史上惊心动魄的“东北军”墓地,真是鬼使神差……

当然,今天我们把目光投向这个已经逝去的“西村”倒不是出于追忆或怀旧之类的心情——这种“历史化”的做法,目前还为时过早。事实上,今天更多的论者,恐怕还是把它视为一种当下的事实和感受。因为它可以被视为一个连续的都市社会演进过程中的一个侧面甚至断面,透过它,可以深刻理解我们居住的城市在人文、心理、结构、理念等等诸多方面的变

圆明园艺术家们



革,也透视出中国都市文明在经历百年沧桑之后强劲复苏和蓬勃发展的景象。

1、“另类”的意义

对于都市中的这类艺术家群落,人们充满了疑问:这里究竟是一个道德崩垮的废墟还是一个新文化建设的工地?这是一群正常生活的破坏者还是新时代的创造者?……对此,只能说不同的人有不同的视角,见仁见智。比如,你可以从人的审美精神的角度,或都市文化的角度,或社会流动的角度等等,来审视这同一个现象,得出迥然不同的结论。

从都市社会学的角度,这种群落属于一种“亚文化群体”,他们是“边缘人”(marginal person),是主流社会的“外人”(stranger),或多或少地具有非主流甚至反主流的性质,也可以说是被拒斥在主流之外的东西,但他们又是现代都市社会中几乎不可避免地要出现的一种社会群体。像伦敦曾经出现过的激进的切尔西(Chelsea)和当前的豪斯顿(Hoxton)艺术村、纽约一度疯狂的格林尼治村(Greenwich Village)的“西村”(West Village)和苏活区(sohu)、法国孕育出多种偏激文化思潮的“左岸”、柏林的东柏林区、东京的向岛等等,充斥着各种“另类”(alternative)和“波希米亚”(Bohemian)们的生活,都是盛极一时的都市反主流文化群落。

而在北京圆明园附近,从80年代初期开始(我认识的人中最早在1983年),就有一些“另类”——

包括一些搞文学、诗歌、戏剧的人以及某些人受不了宿舍或家居的大学生——开始在那里租房子居住。不知道冥冥之中究竟什么力量，把这些试图远离常人生活、构建自己独立存在方式的人们，引向了这片举世闻名的废墟周围——当时最表面最直接的原因，是那里位置偏僻，房租便宜。后来的画家村的形成，其实是在这个基础上的延续，大约1990年后，入住这里的画家人数急剧增加，在这里占了绝对优势，所以成了“画家村”，但其中一直存在着个别从事其他爱好的人。

在当时的北京，这些另类的出现，是新的社会因素出现的迹象，预示着这个城市多样性、异质性的发展已经到了某一个临界点，有些人已经不可能继续留在“同一性”的社会结构中，不能再一味自欺欺人地伪装成与主流“完全一致”的“良民”了，他们开始宁可付出很大的——有时是惨重的——代价，也要偏执地从同一性的刚性结构中出走，在当时十分狭小局促的“体制外”的空间中，凭空构建出一种新的生活结构。这种革命式的行为，孕育着我们城市社会内部一种重要的质变和飞跃，但当时很少有人从这个角度理解这些现象。这也难怪，原有的观念和思维框架中，很难理性地解释这一新出现的社会群体和全新的社会因素。

2、梦想与宿命

是什么因素导致这些画家来到北京，聚集在这里呢？站在不同的立场，有不同的解释。最正面的评价——包括这些人本人——把他们视为为艺术献身和牺牲的一群殉道者；而最负面的评价，可能把他们想象成在别的地方混不下去、甚至违法乱纪、坑蒙拐骗之类等等。在这些极端的评价之间，比较平衡的评价是：他们到这里以这种方式，追寻自己成功的梦想。

当然某种意义上，可以说他们只身来北京是一种“献身艺术”的创举，但也不能把这种纯粹抽象的目标无限夸大。公允地说，其中多数人到北京是来追求自己世俗意义的“成功”，世俗成就的冲动仍然是主要动机，而不是宗教式的不计得失的对艺术的“牺牲”，也不是要永远选择那种所谓彻底“自由”的叛逆的人生状态。

这些画家原来大多来自体制内的各类单位，个

人背景也参差不齐，并不都受过正规完整的美术教育，虽然很多人出身美院，但有些是大专班、培训班等等。他们中一些人在体制内常规竞争中，并不一定具有优势，由此，干脆打破世俗常规，放弃眼前的稳定生活，到北京闯荡，在漂泊中追求一种梦想和价值。

他们“迁徙”到北京，也有一些外在“推力”。比如，当时很多画家来自东北，那个时候东北正处在社会经济各方面急剧衰落的时期。此前40年，东北曾经是我们经济、社会相当发达的工业基地，托起了一个相当庞大的文化艺术教育体系，大量培养这方面人才；而大量企事业单位，也为这些人才提供了大量的岗位。但从90年代开始，东北社会经济呈现衰退趋势，尽管总体上还保持了一个宏大的外观，但内在的社会机制已经漏洞频出。在微观层次上，原有的社会机构解体，很多非实质性生产的部门开始无用武之地，突然不需要那么多“奢侈的”文化艺术工作者了。各单位宣传部门、地方文化馆、艺术团体等都解散了，相应的职位消失了，很多受美术训练的人，毕业就失业，无事可做，没有出路，这是被体制转换“溢出”的一大批人才。



圆明园的艺术家

基于这些人梦想成功的基本心态，画家村的走向本来是不难预测的。假如画家村当初不是被强制取缔，而是自然发展，以后也会出现明显的分化。一部分人会“成功”，也就是说其作品被别人承认、购买，或举办了画展，等等，名利双收，那就可能脱离那种物质生活贫困的生存状态，进入富裕阶层。同样，经过发展竞争，也会有一批人最后“不成功”，他们中一部分本来也不喜欢这种生存方式和状态，来这里不过是等待机遇的权宜之计，在成功渺茫的情形下，他们可能会放弃这个群落，转入别的生存状态。最后剩下很小一部分，是天生喜欢这种另类自由的创意的生活，经过各种选择，最后总是回归到这种生存状



圆明园时期的岳敏君
徐志伟 摄

态,改也改不了,这些人某种意义上更像欧美社会中的那种另类人士(alternative)最后会长期选择这种生活方式……总之,当时画家村并不是所有人都发自内心喜欢或习惯于那样的生存状态,不是所有的人都不在乎现实物质条件、纯粹追求精神完美。应该说,就像任何一个社会群体一样,当时村里画家也是形形色色,参差不齐。他们自然的发展,也会有很大的分化,相差会越来越悬殊,逐步进入不同的阶层和不同的生存状态,形成某种新的等级秩序。

3、一种人格？

画家村的存在隐含着种种悖论。比如,画家村之所以成为“画家村”,实际上并不是因为他们是“画家”。这个村的存在和价值,主要的并不在于他们的美术专业。首先,专业画家到处都有,各种美术院校、文化机构、或主流独立画家,才构成真正画家群体的主体;其次,他们也不能说就是中国美术界里艺术水平最高的部分,因为不同的艺术理念具有不同的标准,即使按照现代艺术的标准,也很难说画家村画家就是最高水准的;第三,画家村画家也未必就代表未来“美术”的方向,它们自身还在探索之中,不知道未来是什么。笔者认为,这里聚集成为一个如此特殊的群体,实际上并不是因为“美术”这个因素,也不是专业水准的问题,而是他们具有人格上的共性。

简言之,这个群落,代表了艺术群体中某一种特定的人格倾向,那就是勇于自由地超越、探索、创造新的人生状态——这是一种对人生本身的“超越”、“创造”和“再创造”。

人类一直有这么一个人口比例,他们把自由、超

越和创造看得比别的价值要高,他们也有常规的生活需要,但是不很看重,不是第一位的,这些人天生有某种回避常规、回避主流大多数人的趋向。他们的种种标新立异,并不一定是有具体功利目的的哗众取宠,而是一种连自己也控制不了的“强迫行为”,是一种最真诚的真实自我的回归。应该强调的是,任何一个社会都会有这么一部分人,只要社会控制相对松弛,这部分的人格就会浮现出来,这也算人类社会的一种常态。如果在发展比较成熟的社会,社会规范和制度设计本来就为这类人格预留了空间,这些人会“正当地”从事一些另类的事业,比如艺术、学术、哲学、宗教等等,使他们在主流社会基本上和睦相处。

人们可能比较多地注意到现代西方发达社会对这些另类的开放与包容,其实,成熟的中国传统社会在理念和实践中,也同样维持一种多元和宽松的状态,因此,中国古代一直不乏这种非主流人士脱颖而出——包括李白、杜甫、苏轼等等在内的狂士怪才,都有这种自我流放的倾向,可以说史不绝书。比较接近现代的明清时代,更有蒲松龄、曹雪芹、扬州八怪等等各种超越常规的文人墨客和士大夫,他们一直是社会文化传承中一种不可或缺的灵感与活力之源。

但在画家村之前的几十年里,中国社会在制度设计上完全忽略这一类人的存在。当时我们构建社会的假设中根本不考虑这些人。到80年代末,尽管当时中国改革开放已经十多年,社会实质上已经达到了这个多元化的程度,超出了造就这些“另类”的临界点,但社会主流对这种动向并不敏感,也没有有意识地去调整应对。可以说,当时画家村的画家,代表的是这批人第一次集体公开、公然地站出来,在没有任何体制庇护的情形下,直接面对整个社会。这些人勇于公开表明自己想成为跟常规主流不一样的人——包括理想、习惯、行为等等——,这是一种革命,一种中国人人生态度和生存状态的跨越性扩展,它对社会公众相因成习的、天经地义的各种“常规”(conventions)构成了直接的挑战和冲击。

4、生存的探索

从这个意义上说,画家村很大程度是人生观、生存方式和行为方式的一种“探险”和“创造”。因为当时的中国正处于从封闭走向开放的转折点,整个社会心理层面的多样性和开放程度还比较低,同质性很强,社会对于另类生活的宽容度和接受性都不高,所

以当时的这种“探险”，突显出时代的意义。事实上，当时那些人的“尝试”方式，如果放到今天，已经没那么“超前”了，但在当时是开创性的。也因此，笔者认为画家村的精神和实践，不是对美术或艺术本身的探索，而是一种新的人生价值和生存方式的探寻；它的精彩，在于其实践性，它是一种勇于实践自己理念的群体，这在某种社会文化刚刚形成的初始阶段，尤其重要。因为各种历史和社会的必然偶然原因，当时我们社会对于人生的这种探索，落到了他们身上，这种历史的使命，也是这个群体的幸运。

事实上当时中国社会很多层面，都出现了这种对于新生活方式的探索，只是方向、程度不同。它是社会变迁到一定程度自然发生的一种对“常规性”的善意颠覆和良性反叛。这种社会局部出现的人文潜流，在大都市造成一些规模不大的新兴亚文化的“飞地”。比如从80年代开始，在很多大学里，就已经出现了类似的趋势，形成类似的另类人格群体。这种情况在整个80年代一直存在。某种意义上，当时的北大在这方面也充当了领导潮流的角色，校园里有比例颇高的一批人，具有不断超越常规、创建新人文生态的冲动，事实上已经成为探索新生存方式的领跑者。

单纯从数量上说，80年代的各类大学里这种“另类”的总人数，要远远超过画家村的人数。但是这些人，与后来形成的画家村还是有一些不同。他们在空间上和社会意义上并没有作为一个集中独立的群体存



圆明园画家的聚会

在，而是分散于、隶属于“大学生”这个群体之内。他们不是独立存在于社会上的，而是在很大程度上受到“大学”这种特殊身份和制度安排的保护，并不是赤裸裸地暴露在一般生存竞争的社会环境中、完全依靠自我奋斗而生存。因此画家村和高校中的一些另类，尽管有相同的趋势，但还存在着一些基本条件的不同。也许正是因为这种社会性的“屏障”，造成画家村和北大这两股潮流尽管地理上近在咫尺，但基本上没有发生实质联系。北大绝大多数人根本不知道、不关心北边存在这么一个群落。笔者只是当时北大为数极少的几个和画家村关系比较密切的人。

从这个背景来看，画家村对世人的吸引，主要不



圆明园艺术家们

在于其现代艺术的类别、风格或水准等方面。事实上仅就美术本身来说,包括对现代艺术的理解,很难说他们就一定超过学院派或其他美术群体。他们的魅力,在于他们是当时社会中一群特殊的探索者;他们的存在本身,就是对我们社会的容量、弹性和韧性的一种检验;他们的试验,在当时条件下为中国社会开辟了一种新的生存方式的可能性。这对一个都市社会不断拓展其文化潜能非常重要。一个社会必须不断有人这样“志愿地”自报奋勇,宁愿付出代价,也要站出来开拓各种“可能性空间”。这些新的可能性,是其他常规的、主流的人们原来不敢想或想不到的,更不用说实践了;但这些另类人们不仅想到了,而且敢于尝试,并做到了。这种行动,说起来容易做起来难,今天都有难度,更不用说当时了。这确实需要一种勇气,更确切地说是需要一种“狂”(craziness)。至于这种东西是“对”还是“错”,其实没有一个标准。从绝对值来说,他们的精神和心理状态,放在今天似乎已经不那么超前了,放在当时的发达社会的都市里也没有那么特别,但在当时的北京,他们构成一个极特殊的人格群体,在当时的中国社会显得特别稀缺,一定程度上撬动了很多人心灵深处“积习”的重压,具有一种四两拨千斤的作用。

5、心灵共同体

画家村作为社会生活中一个漂流者的孤岛和另类的绿洲,也常常形成一种特殊的认同感,有些像德文中“Gemeinschaft”或英文中“community”(通译成“社区”),但不是今天我们说的街道居委会的“社区”的含义,而是指一种基于文化和情感的命运“共同体”。人们之间感到彼此有一种休戚相关的关系,但

圆明园的女孩



是这种关系不是制度性的,而是心理、感情和精神方面的。它强调某一种共同的处境认同,强调一种共享的集体记忆,在内部形成一种小群体的规矩,一种“亚文化”(subculture)。这种认同感,又很容易被外部压力造成的悲情——集体挫折感、同病相怜、末世意识等等——所激发和放大。

这种画家群体内部人与人构成一种“初级关系”(primary contact)就是说类似于家庭、亲属、邻里、战友一样的关系。这是一种彼此之间全方位了解的“熟人”关系,它以人、个性、情绪、情感为基础,其中每一个人,都差不多了解其他所有人的事情,人与人之间的交往十分频繁,全方位关照,日常生活细节基本透明,喜怒哀乐都互相关联……社会学上称之为“强纽带”(strong ties)。它与现代都市中常规的正式的、片面的、基于物质利益的、事本主义的关系,很不相同。

这种精神层面的认同感,能够超越和整合很多具体层次的差异性。画家村这个群落自身内部一直都很繁杂,什么性格的人都有,内部彼此之间也存在一些分歧、矛盾甚至冲突,但这些矛盾本身也是一种高密度的“关联性”(mutuality)。比如,一些人对另一些人可能很不欣赏,某一个画家可能激烈批评否定另一个画家……但这种“批评”(甚至“攻击”),仍然是一种共同体“内部”的感觉,是因为一种强烈的“共生关系”(symbiosis),才会如此关注彼此,才会如此措辞激烈地评论——因为觉得跟自己有关!人们通常不会同样激烈地去反感或批评某个房东或临近居住的民工,因为他们和画家们不搭界,不是一个共同体内部的人,谁也不会真的在意他们。所以,心理上同属于这个画家村的人,不管个人关系好不好,不管互相有没有抱怨或批评,都还是隐含着一种“命运攸关”的群体认同。

可以说这个“村”主要是一种社会意义上的共同体,它具有一种“拓扑化”(topologized)或者说超越物理、地理意义的属性。不管这些人实际上身在何处,他们的心理感受上都会保持这种群体意识。从这个意义上说,这个“村”,最重要的还并不是存在于现实中,而是存在于人们“心”中,有点像“虚拟社区”的道理。比如,当时笔者认识的那些画家村朋友,常常从圆明园来到我在北大的住处,他们在空间上地理上是离开了福缘门那个地理位置,但是从社会意义上还是在那个“村”里。“村”是指这群“人”,是这群



圆明园艺术家的展览

人之间的关联和通感 (compathy), 不管这些人走到哪里、走多远, 心理上都保持一种归属, 感觉上还是属于那里的, 这是一个抽象化了的“精神家园”。

“画家村”这个群体其实不仅仅包括画家, 融入这个群体的人, 未必百分之百都是画家。个别人不是画家, 但因为种种原因和这个群体形成联系, 心灵相通, 长期密切交往, 也能形成一定程度的认同感, 形成“村民”。

这种开放性, 是基于这里孕育的某种乌托邦式的人际准则, 一种隐性的理想化的交往模式, 那就是对“人”的判断基于直接“感受”, 复杂的社会身份和背景都可以超越或忽略, 有些人对此已经十分麻木。比如, 一个画家村的朋友, 和笔者认识一年多了, 经常到我在北大的宿舍来, 已经非常熟悉, 但他居然一直不知道我在北大工作, 还以为我也是和他们一样的漂泊者! 有一次他很认真很好奇地问我: “你怎么能在北大校园内租到房子? 通过什么关系?”——他以为我仅仅是在校园内租房! 周围知情者乐不可支……

6、陌生的异质性

1995年画家村被取缔这件事, 是当时“大局”的产物, 是一种社会转型中难免的冲突效应。我们不能简单地用今天的标准来判断当时的事件。社会环境不同, 场景不同, 语境不同, 抛开具体时空而简单地判断“对错”没有意义。客观地说, 对于各方面来说, 这种冲突的积累和最后摊牌, 都是一个不得不付出的

代价。因为当时中国社会正在进行着一场生硬而勉强的转型, 方方面面都在脱胎换骨——旧的结构打破了, 社会各种要素之间缺少整合性, 还在不断变换、调整、磨合之中, 整个社会都还很很不成熟。社会各方面, 还没有就新的、正在形成中的这个新社会达成一种“共识”, 没有形成一种新的游戏规则。人们的基本理念和规则是分裂的、悖论的、失调的, 并不存在真正有意义的“对话”和“协商”, 还没有形成这种心态和机制。中国社会总体转型中这种普遍存在的各种社会力量之间的“生涩”和“障碍”, 是我们看待当时画家村兴衰的一个重要的背景。

过去20多年, 中国社会经历了一个剧烈变化的过程, 从原来的计划经济集中统一的同质性社会, 转向市场经济的多样化分散化社会。应该说80年代末开始, 北京等大都市已经自然而然地向多样化 (diversification) 多元化 (pluralism) 发展, 而这种都市性 (Urbanism) 和异质性 (heterogeneity) 社会, 就不可避免地要出现这么一类人。但是这种局部的新趋势, 与中国整个社会规模和各类问题比起来, 比重渺小, 不足以引起关注; 当时我们不管是在制度设计上、公众的心理上, 还是有关决策部门的认知上, 对此都没有心理准备。所以当一个新的群落突然出现在眼前的时候, 人们感到十分陌生, 而人总是对陌生的东西本能地产生怀疑、恐惧、排斥。其实在此之前, 我们的社会已经显露出多元化的趋势, 但是社会主流对这样一种进程和前景, 没有一种前瞻性的认识和领悟, 可以说基本上忽视。在这个意义上, 历史无法告诉未来, 人们不知道、不理解也无法想象未来一个多



圆明园艺术家们

样的社会应该是什么样子,因为陌生,难以理解,就自然出现敌意(hostility)。

深一步说,这里需要说明的是,我们谈到的社会的“异质性”,主要是指一种形式(formal,亦称“正式”)上的“异质性”,而不是内容上的或实质上的。中国社会是从来不缺少内容的异质性的,但我们和西方发达社会的分别,在于对“形式”多样性的容忍和习惯程度。当时中国社会无法接受的,也是这种形式上的多样,最简单地讲,就是难以接受这种“公然”的,没有“遮掩”的异质性。当时我们的社会,必须把各种“不同”掩盖下去,平息下去,这种倾向,也并不完全是政治原因,它具有文化和社会习俗的基础。

7、错位与冲撞

画家村的画家所从事的当代艺术的理念和形式本身毕竟源自西方,不可避免地带有浓厚的西方文化色彩,这也造成一种与西方“天然”的亲合力。也有某些画家政治上不是很成熟,对西方并不了解(当时中国整个社会都充斥着对西方的各种完美如天堂般的误传),他们当时从“成功”考虑,觉得只要找到外国人,就意味着成功的机会——可以获得理解、同情、卖画、搞画展、移居国外等等,在这种冲撞下,往往忽视了自己客观上可能充当一种什么角色。这在特定的政治气氛和复杂的国际关系格局下,会引发一些问题。而当时更不幸的是,某些西方势力也确实施加了影响,对中国这个边缘群体表现出特殊的关注。

当时圆明园画家村发生某些事情,某些西方国家大使馆就打电话“过问”。尽管这种群体在艺术取向上和他们有一些关联,但是这种干预性关注的动机确实令人生疑,也容易激起中国人民族感情中某些敏感点,使事情变得复杂。西方某些人把他们说成一群受迫害的人,从他们的角度进行了一些报道和宣传,这使画家村的存在被严重政治化了。最后的结果是众所周知的了:本来应该是一个追求创造和超越的艺术理想的群体,最后在各种势力的交错推拉作用下,似乎成为一种反对社会秩序、甚至具有颠覆性的力量;本来可以是纯粹艺术理念和生存方式的另类,却被各方标定为意识形态和现有制度的异端,甚至变成了国家认同上的异己。今天如果一定要反思这一段历史,我觉得从“村民”方面来说,最重要的,就是不能丧失自己的主体性,不管是面对什么势力,都要有自己独立的话语,这可能算是一个重要的经验。

从主流和官方方面来说,毕竟,20年来中国社会发生了并正在发生着人类文明史规模最大、范围最广、速率最高的剧烈的社会变迁——在短短半代人的时间内,世界五分之一的人口,要从一个乡土取向的前工业社会,急速脱胎换骨,变成一个后工业的信息化社会——仿佛一艘巨无霸的巨轮,偏要在暗礁险滩中快速穿行,这是让当事人和观众都头晕目眩、捏着一把汗的惊险之旅,方方面面的谨慎、紧张是可想而知的。新事物新情况纷至沓来,令人眼花缭乱,应接不暇。画家村的出现,也是一个全新的现象,叫决策者摸不着头脑。当时政府相关部门对这类事情,确实没有先例可循。按照今天的标准,当时的民

间是不成熟的民间,而官方在这种突如其来的“异质性”和“现代性”(modernity)面前,也是“不成熟”的官方。中国近代史的不幸,造成国人在“现代都市化”这门课上,只能是一个初级班对初级班的互动。官方凭着原来的执政惯例,开始监控他们,试图把他们遣散,越这样,越强化了“村民”的悲情,强化了他们的共同体意识和对外求救的心态……这种循环,使得关系趋于激化,最后政府干脆决定彻底取缔这个群落。在当时那种特殊的背景下,圆明园画家村的存在,确实构成一些无法取舍的两难。取缔这件事,平心而论,各有各的道理,现在也没有必要去做什么裁判。我个人觉得值得思考的是,这件事看起来好像是两方面在“冲突”,但是实际上双方之间完全不理解、不接轨、不在一种逻辑上行动。政府的思维和做法,与画家村的行为,不在一个层次和语境下,它们是两件不同的事情,尽管同在一个舞台上,但演的不是一出戏。

圆明园画家村的发生、形成直到最后被取缔,既是中国社会转型期社会结构内在不协调造成的冲撞,也是社会应对某些外部势力介入而做出的反应,是一个典型的系统不兼容的结果。一个值得提出的问题是,一个社会如何自动化解和消释各种外来势力干预?这是体现一个社会弹性、韧性、生存力、自我修复力的指标,值得深入探讨。如果在一个成熟、稳定的都市社会,比如巴黎、伦敦、柏林、纽约、香港、孟买、加德满都、伊斯坦布尔等多元化历史较长的社会,即使有一些“另类”,也无法构成颠覆性力量,即使有外部干预,也难有着力点。在一个成熟的多元社会中,主流人口会把这种群落视为一种“正常”的存在,不会这么“突兀”,不会引起太多的关注、追捧或否定,也就不会形成太大的张力。人们会觉得他们既不比别的人好,也不比别的人坏;他们既不是圣人,也不是渣滓,只不过就是一群有共同爱好的人。这类人们的各类优缺点的比例,和任何一条街道上、任何一辆公共汽车上人们的优缺点的比例是差不多的,没有什么明显的特异之处。纵观世界上所有的大都市,所有地方都会有这样的聚居区,其他居民不能说完全忽视他们,但绝对没有像我们如此“关注”,引发出这么多节外生枝的“意义”和“变故”。在一个已经习惯于多样和包容的社会,这样一个群体的存在,只是生活的自然而然的一部分。

8、宽容的力量

对于“另类”的容纳和消解,是衡量一个社会——特别是都市社会——是否成熟的重要标准。目前在北京或上海等大都市,尽管艺术家群落依旧有“反主流”的成分,但已经不再有“反社会”之类的色彩了,这种“反”的涵义的变化,其实主要是由于社会开放、宽容的反衬作用使然。在今天已经相当多元化的社会中,“反”不再是简单地和游戏地“对抗”或“攻击”,而是差异性的直白,是多样性的坦诚表达。这种状态,代表了社会优化和稳定的趋势。但这种趋势,在不同区域和领域,程度上有所不同。比如,在一些相对不发达的地区,对于这种跟现代文化相关联的各种异质性、多样性的宽容和原谅,就不如沿海大都市高。在某些中等发达地区,主流社会的各种“常规”和“习惯”,对各种形式的现代另类的排斥压制依旧很强。

当然,这种宽容度的差异,不仅仅是地域性差异,或者说,它主要的不是地域性差异,而是社会性差异。地域差别只是外在的物理和地理特征,社会性差异才是实质。同样是北京城中某一个地方,不同人群、不同阶层、不同行业就可能不同,这不是一个地理距离,而是一个“社会距离”。这也不能简单地笼统地解释为一般意义的“封闭”或者“开放”,而是社会主流公众“有选择地”对某些方面开放宽容、而对另一些事物排斥压制。问题的关键在于这种“选择性”的不同,它取决于具体社会领域的人文环境,常常没有简单的规律可循。

这种宽容性,可以作为衡量一个社会“发达”的重要指标和目标。只有在这种相对宽松的文化氛围

圆明园时期的杨少斌
徐志伟 摄于1993年



中,人们的创造性才能焕发出来,整个社会不同成员的潜能才能达到最大限度的发挥,在此基础上,通过一定的整合机制,就能构成整个社会巨大的合力。人类历史一再证明,释放一个社会内在的创造性,是一个社会力量的源泉。西方文明之所以以不多的人口,称雄世界几个世纪,至今仍然主宰全球,很大程度就是由于他们构建了一个颇具弹性的社会结构,最大限度地发掘和发挥了有限人口中的创造力,形成了巨大的总体实力。

都市社会学告诉我们,社会变迁和都市化的过程,是社会结构、社会关系、行为方式、心态和价值观念的变化。一个社会,看得见的物理的变化是次要的,看不见的社会文化的变化才是最主要的。比如说北京、上海的发展,建了多少高楼,其实是不重要的,重要的关键的是人在变,人的心理、精神状态在变,人的社会关系和社会行为在变。过去十多年,大家不同程度都变得自信了——自信是一个很重要的因素——人自信了对人就宽容了。在一种风声鹤唳、人人自危的环境中,不太可能宽容;而整个社会充斥着贫乏、贫困的状态,也很难形成自信。现在大都市中,日常常态下是谁也不怕谁,人和人之间不再有那种整天多疑恐惧紧张的感觉;宽容的心态在不断增长,产业、经济、文化、外交都在向多样性发展,社会本身能够容纳多样了;这是一种实质性的、全民的优化。

圆明园艺术家的展览 开幕

宽容的基因,本来就存在于世道人心中,即使在总体不那么宽容的形势下也是如此。如果从一个微



观的层面上分析,也可以发现画家群体跟所谓主流社会,从一开始就存在着互相理解和原谅的可能性。在当时,民间社会对画家的态度,也是在两个极端之间“正态分布”的,在大多数民众觉得“奇怪”、“另类”、“不正常”的同时,有些人对他们极端反感,完全把他们当社会渣滓,但也有一些人对他们极端推崇,当作是圣人来崇拜。很耐人寻味的是画家村里某些房东的心态,他们意识到这些画家不管怎样也是从美术院校毕业,按社会公认的“文化水平”,一般比房东自己要“高”一些,但正因为如此,房东们需要一种心理平衡,他们于是想象这些画家是租他们房子的,是房客,按中国当时没有正规合法租房的逻辑,好像房客是“求”房东帮助的一群(房东让你住,似乎是一种施舍),所以某些房东一边挣他们的钱,一边要故意表现出我是本地人,我是地主,比画家“高”一等,所以还要经常贬损他们一下……这种夹杂着地域、社会阶层、文化水准、生活方式等等诸多因素的“房东-画家”关系,反映了一种十分重要的张力和“共生”(symbiotic)关系。等到画家们真的被取缔外迁的时候,这些房东一方面表达出对画家们日常另类行为的不屑,另一方面又感到有些惘然若失,因为生活中毕竟缺少了一种旁观和点评的对象,同时房租也没了。这是典型的常人和另类的互动模式。因为这些房东绝大多数都是“平常”和“正常”的人,是主流的人,他们代表的,是主流社会90%的人在90%的情况下的状态,他们和画家个人之间的这种若即若离的“冷合作”的互动,预示了一种未来(现在说来就是“现在”)画家和常规社会的互动模式:他们之间有文化心理和认知的巨大鸿沟,但又有具体的生活和利益联系;尽管彼此都有点看不上对方,但是因为现实的联系而捆绑到一块,真正分开,也有某种程度的不舍——它是一个缩影,显示出了今天艺术家和社会主流的“和解”的征兆,那就是在大家能够找到利益交集的情况下,不同背景的人能够共处,而且共处得不错,还能够表现出某种原谅。在一个成熟的多元化社会中,尽管主流的人可能仍然“看不上”或“不欣赏”另类的人,但是大家会主动发现彼此的共同之处。当然,这个共同之处不一定仅仅是房租,还可以是别的。

记得当时画家们离开圆明园的时候,有些朋友开玩笑地自言自语:“说不定过一段时间回来一看,发现每个房东都已经在家中支起一个画架,拿着画板和画笔,正在聚精会神地创作后现代艺术作品呢。”



圆明园艺术家们

9、都市：开拓与平衡

记得曾经有些人提出一个问题：艺术社区对一个城市的发展是否有必要？笔者认为，这种提问方式背后的假设，存在着一种“人是为了城市而存在”的假设，这种理念，其实是本末倒置的。问题应该反转过来提出，发问的方式，应该是“城市能否为这些社区提供必要条件？”因为“城市”应该是为“人”而存在的，应该为城市里已经存在的各种“人”服务的。比如说，如果这个城市有一定比例的残疾人，那么马路上在有台阶的地方，理所当然地应该修成斜坡，而不是反过来问“残疾人对这个城市有无必要？”如果一个城市中存在着一个群体，只要它没有直接危害别人，没有违反基本法律，它们的存在就是正当的（justified）；城市的设计和构建，就要考虑到他们的存在。成熟的现代大城市，应该是这样构思的。

“另类”群落的存在，对城市生活至少有两个意义，一个是开拓生活的可能性，一个是平衡都市化带来的人的异化。

另类们看似离谱的生活方式，实际上是在不断创造、不断拓展一个社会精神、心理、思想、行为的可能性空间。这些人是在凭借一种勇气，在不断地“尝百草”，不断探索和扩大社会生活的丰富性，这实际上也就是在不断地探索“人”本身的可能性。

所谓人的全面发展，人的完善，到底有多少可能？究竟可能怎么样？这些人在不断用实践回答这些问题，不断向未知的人生领域迈进。这种精神与社会的探索之旅，就像人类登月、登火星是一样的。这种开拓越多，越造福于后人，因为他们探出了一个新的路径；正常社会，就可以随着他们开拓的边界拓展，构建越来越多的生活模式，人们就可以享受更丰富多彩的人生了。

同时，现代都市本身的发展，是以相当刚性的、压制性的“理性化”（rationalization）和“现代性”（modernity）的秩序为基本框架的，这种结构，会把大家“陌生化”，也就是“异化”和“孤立化”，它构成现代都市一种深刻的“同质性”的背景，对人本身固有的自主性、随机性、情绪性等“人性”具有一种压制作用。因此，现代城市生存状态客观上也需要人们有一种多样性、多元化的生活模式，否则，所谓“理性暴政”对人的很多本能的压抑，也足以使人崩溃或疯狂。所以，人们自然地倾向于在理性框架之下，再建立各种的多样的亚文化群体（sub-cultural groups）和小共同体，来平衡“现代性”的这种“理性压制”。这些小的亚文化群落，可以保证人性对于各种不同方面的心理和情感需求。比如，一些小的帮会和团伙，就满足了人们对于熟人的、兄弟般的、共享的、不分彼此的“初级群体”（primary group）的需求。这种五花八门小群体，是现代都市存在和良性运行一

个重要的前提,也是一种保障。现代都市化中,多样化既是它的结果,也是它的动力。城市因此才多姿多彩,生活内容才会丰富,质量才会提高。如果一个城市人们不去追求多样性,没有了这种冲动,这个城市就没有动力和活力可言。

因此,可以说艺术社区的存在,只不过是现代都市各种亚文化群体中的一种。在一个成熟的大都市,会有众多类似的小群体,都在不同维度上对人类生活和生存进行着创造性的探索。如果没有这种探索,我们现代意义上的都市就不存在了。过去计划经济体制下的城市——比如原来东北的许多工业城市——尽管规模很大,但是缺乏社会和文化方面的多样性,只有单一的厂房和职工宿舍,日常生活千篇一律,城市之间也是大同小异的……这样的城市社会,只有最基本的生产功能,没有基于个体、小群体、社区和地方性的多样性的文化生活,更没有艺术家村之类的另类群落,其生活质量难以提升。现代意义上的都市,与此相反,它需要的是一种基于包容和异质性的繁荣。

我们现代社会——特别是都市社会——所有努力的最终极目的,是人的幸福、自由、丰富。如果有这么一帮人,他自己甘愿如此与众不同地生活,同时也给别人提供了一种有趣的景观,总不是坏事。最低限度上,人们可以像看表演一样去“围观”他们,看看热闹,也可以做茶余饭后的谈资……只要他们没有直接明显地危害别人,就是一种积极丰富的因素。当然也需要有一个适度的调控,如果另类们做的太过分了,比如造成大量环境污染,或威胁正常的生命安全,危害正常生活秩序,那就需要法律来规范,只要没有到这个程度,没有“直接地”危害他人,或者说

徐一晖在圆明园



这个群体的潜在“危害性”没有超出别的群体——企业界、餐饮业、大学、房地产商等等的一般的“危害性”,那也就不该干预或禁止。

现在中国社会比较发达的部分,大体上已经能够容忍这些群体了,从这方面来说,这十几年中国的进步是惊人的,让人们觉得恍如隔世。事实上,中国过去十几年社会方面实质性的发展之快,已经差不多到了一个社会承受的极限了,这好像开车一样,也不宜再盲目地提高速度,太快了也不稳当,反而可能欲速而不达。

10、画家村之后

圆明园画家村结束后,这段故事也就过去了,它不可能,也没必要再重复出现,因为后来的社会场景变了。比如,当时作为一种叛逆性,有一个反叛的对象,今天,当时作为假想敌的那个常规的“主流社会”已经不再跟当时一样了,对手哪怕就是个风车,现在也没了。主流社会自身的变化,已经基本上把这种另类接纳了。当然在其它生活缺乏多样性的地方,由于环境的反衬作用,这种艺术社区所具备的先锋和探险精神反而可能仍然存在。比如在中、西部和所谓的欠发达地区,其实还存在大大小小无数个类似画家村这样的群落。在某些地方的县城,可能就有当地某些文化人的小圈子,不太为主流公众所理解和容纳;它们起到的作用,对城市发展的功能其实和当初圆明园画家村是一样的。但在北京等大都市,当时画家村的那种作为在今天不再彰显。今天社会一般的绝对意义的“超越”的程度,已经接近当时画家村村民的程度。主流社会已经开放、包容到把你装进来的程度,一个人假如今天还像当年画家村那样生活,已经不具备挑战性和启发性。

但是画家村代表的精神,作为这种“另类”的传承,其内在的价值对今天的社会仍有很多意义。因为世界是没有尽头的,生活是没有尽头的,生存方式和人的精神体验是没有尽头的,过去另类的东西,今天变成了常态的东西,但人类是无限的,还有其它的“可能性空间”可以去开拓,还会有一批新的人,还在对生活的无限可能性进行更深更远一步的探究,这个过程,也是不会完结的。就像人类对太空、对海洋、对极地、对微观世界和对生命的探究一样,人类对于自身生活方式和生存方式的探究,也是没有穷尽的。

如果说圆明园画家村的精神会在今天和未来再显,它不该是一种形似神离的重复模仿。今天可以再现的,是当年的画家村的某种精神和感受,而不是形式。其实现在大都市中一直存在着大大小小类似画家村功能的“都市群落”,比如说一些兴趣俱乐部、各种网友组织、某些新新人类的时尚娱乐(比如快闪族、cosplay)等等形形色色稀奇古怪的小群体、小圈子、小聚会、小团体等,在北京等大城市也已经很多。在都市“亚文化”意义上,它们相当于今天的无数个“画家村”,不过不是物理意义上的再现——它们不再是集中居住在一起的群落,因为我们现在拥有更多的技术条件、物质条件和社会条件,大家可以在空间上、阶层上、社会领域上分散存在。社会生活总体上分散化、个人化、小众化了,某种意义上也复杂化了,这种另类也多样化和分散化了,也避免了一些物质性的冲突和威胁。相比而言,画家村时代只有笼统的一种“非主流”的模式,而今天已经需要更多的方式和取向,才能解决今天人们更为复杂的困惑和障碍。随着中国彻底发展成为一个多元多维多功能的社会,各种文化群落就越来越不会集中体现在一个“村”里了。

那么,今天北京上海各种新的“艺术村”又如何呢?这些后来兴起的各种艺术社区,与圆明园画家村已经不是一回事。尽管其中很多人实际上来自画家村,存在着某些历史传承的关系,但如果把他们跟当年的圆明园画家村进行比较,不难发现其中巨大的反差。当时的画家村,根本就不在这个社会结构内,是一种系统不兼容的异端;而今天的798等新型艺术家村,已经开始越来越多地得到主流媒体的报道和推介。人们已经不再认为它们对社会构成挑战或威胁,而是觉得它们的存在,至少会促进城市文化发展或旅游业等等。有些市场和资本的力量主动找上门来合作——房地产商人已经与艺术家合作,搞一些互利的合作项目等等——因此今天的艺术家群落,和社会主流找到一个对接点,越来越成为这个正常社会结构内的产业链的一部分了,更像这个社会中的一个“行业”和“职业”。

原来圆明园画家村的一个重要的属性,是站在当时我们这个社会“人”的生存状态和精神心理的“边缘”上,背着熟悉的常规主流社会,面对着外边未知的领域,努力向外探索;而今天的艺术家村的意义,首要的不再是这种面对完全陌生世界的先驱了。现在“社会”的这个边界的范围扩大了,圆圈划

大了很多,而新画家村的人们,本来就自然而然地站在“社会”这个圈子的里面,而且是面向社会内部。它们会越来越变成主流社会的一部分,变成人们某种兴趣群体的俱乐部或活动中心,或者一种人们日常的休闲娱乐场所、观光旅游点,或者变成一个产业,比如和资本结合,成为资本周转过程中的一部分,一个投资方式,变成整个社会经济运行机制的一个环节。

结语：“意义”的意义

圆明园画家村对于今天的意义,不仅仅在于艺术本身,甚至可以说主要不在艺术方面。中国搞不搞和如何搞前卫艺术,只是一个浅层的问题,而画家村现象的核心意义,在于一个社会的包容力、多样性、个性张扬、对于自由的领悟等等,这些才是更为重要的东西。因此笔者更倾向于把画家村的兴衰,作为一个社会变迁的论题来分析,而不是一个简单的发展艺术的问题。某一种艺术,发展或不发展,全在人们的兴趣。前卫艺术也不一定非要由画家村的人来发展,也不一定非要以画家村那种方式来发展,学院派也可以发展,中产阶级白领也可以发展,政府官员业余爱好也可以发展……这不构成实质问题。问题的关键,在于整个社会对于不同类别的行为、思想、观念和精神究竟有一种怎样的态度。如果把“画家村”作为一个有头有尾的故事,它的意义在于它是中国社会多样性和包容性的一个转折点,一个里程碑,也是一个途径。这一批人用自己的行为客观上促进了社会多样性、异质性、包容性的过程;我们的社会从此对于个性、自由、创造、原谅这些理念,有了一个重要的反思和飞跃。虽然十多年前画家村在形式上被取缔了,但是它曾经存在过,它的存在,对社会各界是一个提醒和启迪。即使为了“取缔”,决策层也必然要思考这个问题,有思考就有理解和领悟,就可能有所突破。在分析这类问题的时候,我们首先应该相信社会各阶层基本的领悟力和原初意义上的善意,有时候唯一缺少的,就是一种提醒和契机。因为在纷繁复杂的社会面前,如果没有一个认真的提醒,谁也不可能莫名其妙地对一个偏颇和边缘的事物进行太多太深的思考;只要人们意识到了重要性,认真考虑了,结论总会是积极的和面向光明的;以此为基础,主流社会的官方和民间对各种创造性、开拓性、尝试性的现象,就会有更多的兼容,这种意象,似乎正好呼应多年前海子的那句诗:“面向大海,春暖花开”……