

作为七七、七八级四川美术学院群星璀璨的艺术家群体中相对年轻的一员，迄今依然任教于川美的陈安健一直走在具象写实的艺术道路上。从早期的川东乡土写实绘画到稍后的川西少数民族风情绘画，从中期山城重庆的街头即景再到后来终于蔚为大观并备受推崇的“茶馆”系列油画，三十余年来，陈安健的艺术创作之路多有转换，但以一种视觉真实的方式来图绘当代中国现实一直是他从未远离的艺术追求与目标。经过时光淬炼以及持之以恒对具象写实语言的研究与实践，陈安健不仅被视为“四川画派”乡土写实绘画的传承者与代言人，同时也被视为坚守并推进 20 世纪中国现实主义艺术精神与语言方式最有代表性的艺术家之一。

然而，仅从“现实主义的延续”角度来看待陈安健在中国当代油画史中的艺术意义与价值显然是不够的。事实上，无论在表现化的视觉空间还是在

日常观看的自我建构，乃至视觉造型语言的具体技术等层面，陈安健都对中国现实主义艺术和四川乡土绘画传统进行了一种自行其事的“表象化”处理与运用。进而，经由西方当代照相写实主义艺术手法的挪用与融合，陈安健开创出一种我称之为“表象现实主义”油画的独特艺术形态。

一、茶馆：表象化的生活景观与视觉空间

毫无疑问，陈安健艺术的学养基础在学院——四川美术学院。在这个新时期诞生了“伤痕美术”、“知青美术”、“乡土写实主义”和





茶馆系列·走这儿（布面油画）

104x130cm 2008

茶馆系列·妙招（布面油画）

28.5x40cm 2011

右页：

茶馆系列·抿（布面油画）

50x37cm 2011





茶馆系列·夏日来风（布面油画）

72x100cm 2008

茶馆系列·亲亲（布面油画）

37x50cm 2013

右页：

茶馆系列·四方桌边的二人转（布面油画）

50x36.5cm 2013

“西南少数民族风情绘画”等艺术思潮的著名艺术院校中，陈安健不仅打下了苏式写实油画扎实的基本功，而且还确立了一条把坚守视觉真实并重构现实主义当作自己毕生追求的艺术之路。也许有心，也许无意，作为“四川画派”的一员，陈安健事实上从始至终都在思考如何在新的历史语境中延续“四川画派”具象写实传统的问题。往更开阔的视野看，陈安健的艺术实践其实也是在回应 20 世纪中国乃至世界现实主义绘画如何在摄影、电影、电视、网络等新视觉形式主导的图像霸权时代继续存在与发展的艺术难题。只有从这个角度，我们才能更深入地理解陈安健看似陈旧、实质大有深意的图像形态及其艺术史价值。

与同班同学高小华、程丛林、罗中立、何多苓一样，陈安健的艺术起点开端于 20 世纪中国现实主义油画语言体系。这一体系的最大特征是“本质化”，即根据某种“社会生活的本质属性”来反映现实。正是在如何破解中国革命现实主义“本质化”特性的艺术难题这个问题上，陈安健走出了一条全然不同于其他“四川画派”艺术家的独特道路：走向表象。

平心而论，相对他那些才华横溢的同班同学，年轻的陈安健并没有一开始就在反抗现实主义本质化趋向的过程中跟上他们的步伐。受高小华、程丛林、罗中立、何多苓这些亦师亦友的同学们的影响，陈安健亦曾运用过多种现实主义话语方式，相继创作出不少反思性和乡土性的写实作品。但直到 1999 年他四十岁上下将视线锁定在重庆黄桷坪的交通茶馆上时，陈安健才真正打开了具有自己独特个性的艺术之门：用“表象化”手法来重构传统的现实主义。

陈安健“茶馆”系列油画作品首要的美学价值在于为中国当代现实主义艺术贡献了一种不含先验本质意义深度的表象化的生活景观与视觉空间。

也就是说，我们在“茶馆”系列油画的画面中看到的那些真实再现的空间与场景仅仅具备一种现实生活的视觉可辨识度，完全丧失了传统现实主义绘画所强调的“主旨”、“目的”和“意义”。

“民俗表象”可以说是我们对陈安健“茶馆”系列油画最基本的视觉感受。中国人喜爱饮茶，中国各地也遍布着形形色色的茶馆、茶肆、茶铺和茶楼。陈安健在系列油画中所描绘的重庆茶馆，确是一个洋溢着中国西南山城独特

地方风情的民俗世界。在这里，斑驳粗糙的砖墙和赫然裸露着梁脊的屋顶围出一个简陋的空间，陈旧破烂的四方桌和长条凳杂乱铺展，许多人大白天在公众场所光着膀子旁若无人高声喧哗……这些风俗具有强烈的地方图像志民俗意义。与经典现实主义画家不同，陈安健在这一系列油画中既没有以点带面来概括当代中国社会各阶层状况的社会学企图，也没有现实主义画家常常难以遏止的人道主义化的脉脉温情。他只是像一个人类学家那样不厌其烦地精心描绘着茶馆这个民俗场

景中的所有细节：从建筑物的内部结构、桌椅板凳、茶具摆件到人物的神态、衣着、发型与服饰……在这里，“茶馆”事实上是陈安健承载他解构 20 世纪中国现实主义关于“现实必有其本质”论断的工具与手段。作为中国现实主义和新时期现实主义乡土绘画不动声色的反叛者，陈安健将“茶馆”呈现为一个又一个精雕细刻的“民俗场景”和毫无本质内涵的“民俗表象”——也就是说，陈安健的绘画乃是“茶馆”这一独特社会空间的直观描绘或文化人类学的生存实录。

“茶馆”

系列油画的另一重面相是“市井表象”。与批判现实主义经常描绘的“底层社会”不同，陈安健作品中的“茶馆”没有阶级分析和社会对立的深度意义支撑。表面上看，茶馆当然是“市井”。可是，“市井”的对立面又是什么呢？是官场？庙宇？学院？还是上流社会？其实不然。陈安健



的“茶馆”完全没有激发社会底层人们阶级认同和革命斗志的宣传动机与意识形态企图，也就是说，陈安健将现实主义视域中的社会生活空间祛魅化了也表象化了。祛魅以后的茶馆，不再具有揭示社会生活本质的符号内涵：茶馆就是茶馆，不过是一种“市井表象”而已。

其实，陈安健式现实主义的“表象性”特征更明显的体现仍然在于绘画语言与技术本身。“茶馆”系列融合了多种油画技巧，它的布局、构成、色彩、笔触、光线等等，无一不是陈安健多年苦练手上功夫的集中体现。不同于董希文、罗工柳鲜艳明亮的油彩平涂，不同于高小华、程丛林强烈厚重的沧桑格调，不同于罗中立混合着照相写实主义的人道主义乡土写实以及其后期更有创造性的东方原始风味……陈安健的“茶馆”系列既在大场面和空间感上追求造型语言的严谨、扎实与精确，但又在细处有意识地保留着手绘笔触的那些微妙的感觉与情绪。尤其是当他面对人物众多的茶馆众生相时，艺术家驾驭画面所体现出来的高超的写实技法成功地逃离了任何形而上学的意义追求。这时的陈安健完全陶醉在为绘画而绘画的痴迷状态当中，“茶馆”系列因而呈现为意义深度彻底消隐的“技术表象”。

二、茶客：平民式的自我询问与日常观看

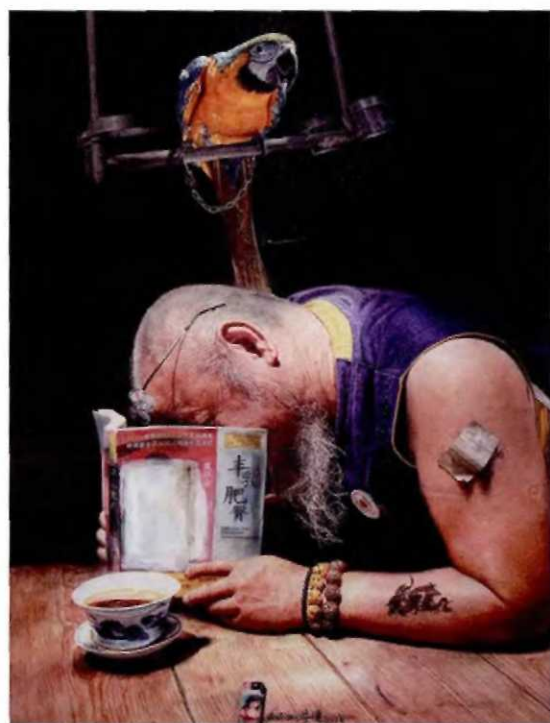
从观看行为的视觉投射看，如果说“茶馆”在空间氛围方面呈现了一种表象化的生活场景的话，那么，“茶客”则更能够直接体现陈安健对传统本质化现实主义的解构和重组。与正统现实主义的人物形象不同，陈安健“茶馆”系列油画中的茶客不仅不是“高、大、全”的英雄人物，而且也根本不具备所谓社会主义新人的任何一点基本规范。他们平庸而懒散，要么沉默寡言、无所事事，要么插科打诨、百无聊赖，完全属于海德格尔《存在与时间》中论述的那些“沉沦在世”的、处于“平均状态”的人。用通俗的说法，他们其实就是“平民”或“市民”。根据观看双向同构的原则，陈安健油画中的“茶客”询问出一种观看的主体——平民自我，也相应建构出一种观看方式——日常观看。

显然，平民化自我的日常观看非常容易为当代中国艺术观众所接受。这种日常观看具有一种平视的角度，它所代表的观看方式是一种庸常之看，一种自然主义式的观看方式，它与当代中国人的自我想象与自我体验密切相关。作为观看的对象同样又是凝视的主体，陈安健作品中的“茶客”身兼二任，它折射出的是当代人在理想幻灭之后的内心世界与精神面容。

在陈安健“茶馆”系列油画的近距离特写作品中，《老人头》系列非常



经典地体现出当代中国人那种安分守己、随遇而安，既麻木不仁又自得其乐的精神状态。这是每一个中国人何其熟悉的面孔：一个个退休老人，头发花白零乱，脸上沟壑纵横，他们每天按时出现在破败简陋的茶馆，无数次缓慢地低下头，默默无语地喝着那 1.5 元一杯的劣质花茶。陈安健不避老丑，用他独特的具象写实语言不厌其烦地描绘老人的头发、胡须、衰老皮肤上的褶皱和斑点。他所花费的时间、精力与心血将人们的观看视线长久地带入这些老人的内心世界。人生已快要走到尽头，所有经历与往事逐渐化为一缕缕青烟，他们低头一吮与其说是向过去的致敬，勿宁说是对变化无常的命运和社会变革一次无可奈何的和解。这里没有激烈的抗争、悲痛的呼号甚至明显的哀伤，有的只是若无其事、宁静如水的淡淡一啜。这样的视觉图景，显然是传统现实主义所无可理解也无从显现的。





左页:

茶馆系列·暖水瓶(布面油画)

117x160cm 2013

茶馆系列·贵妇人(布面油画)

50x51cm 2013

茶馆系列·粉丝(布面油画)

120x88cm 2013

茶馆系列·枪杆子(布面油画)

40x50cm 2010

茶馆系列·飞呀,飞(布面油画)

44x60cm 2012

下页:

茶馆系列·看手相(布面油画)

52x72cm 2006





作为日常观看的询唤结果，茶客的另一种主体状态是“闲散自我”。文人话语体系里，悠闲与散淡本是中国传统士大夫所倾心的一种生存状态。但它何尝不是中国文化中一种极为普通甚至深入普通民众骨髓的精神面貌呢？在陈安健“茶馆”系列油画中，茶客们惯常的无聊情绪和散漫状态——按海德格尔的说法，是“闲谈”、“两可”和“好奇”。没有什么深度的交流，没有什么公共空间的交往理性，陈安健笔下济济一堂的茶客们多数时候沉默寡言，更多的时候是处于完全没有内心交流的游戏活动当中——打牌或者下棋。茶客们越是津津有味地投入到毫无意义深度的游戏活动当中，他们与这个具体的社会空间就越没有真实的精神联系。聚精会神的玩家如此，乐此不疲的旁观者同样如此。

陈安健“茶馆”系列油画还广泛存在着另外一种观看的自我——“低俗自我”或“情欲主体”。如果说《茶馆系列·走这儿》是遮遮掩掩的偷腥，那么《茶馆系列·看手相》则是明目张胆的调情；如果说《茶馆系列·偷窥》是男性主体的情欲投射，那么《茶馆系列·品茶》则可以说是女性自我无意识的投怀送抱……在中国传统现实主义那里，这些是注定要剔除的社会生活的“非本质”因素。在陈安健“茶馆”系列油画里，这种平民自我的日常观看却显得那么自然而然，它与本质主义现实主义的图像塑造形成强烈的反讽性语义关系。对当代中国人的视觉经验而言，陈安健这些作品所描绘的场景

有着超越其画面的深远意味。

总之，自1999年第一幅“茶馆”诞生以来，陈安健通过“茶馆”系列油画不断将中国传统现实主义“表象化”，这些精彩纷呈的优秀画作不仅呈现出“茶馆”这一弥漫着浓郁东方市井生活气息的非本质化的视觉景观，而且又以“茶客”这一平民主体的日常观看方式释放出多元化的阐释界面。与此同时，陈安健“表象现实主义”油画还潜在地响应了20世纪世界现实主义艺术的多向度发展，从而在世界艺术格局中持续焕发出独特的艺术魅力。

本文为新世纪优秀人才支持计划 NECT-12-0943 系列论文、四川大学中央高校基本科研业务费研究专项项目（批准号：SKQY201204）成果。

（作者单位 西南交通大学艺术与传播学院）

责任编辑 金宁