

编者按 作为中国当代艺术的亲历者,高名潞以批评写作、理论研究和策展实践,成为三十年艺术活动中出场较早且至今成果不断的关键人物之一。“意派”理论的提出,以及相关展览等活动,给今日更加色彩混杂的中国艺术界带来新的热议中心。或许出于对中国当代艺术进行理论总结的热情,或许出于对当代艺术评论中大量“错位”话语的困惑,或许就是来自其自身创建体系的“冲动”,高名潞的立论本身与表述方式包含了可以预期的讨论空间。比如,“再现”是否能概括西方艺术史的全部由来?“意”之为“派”是否可以有足够的解释力度来成就其重新阐发当代艺术的雄心?尽管,在对文本的阅读过程中,认同与疑问会不断交替产生,这或许正是其理论的价值所在。在艺术理论(批评)界充满“舶来”、“似是而非”、“概念堆积”、“利益写作”及“商业话语”的时候,当代需要严谨的理性和深切的关怀,需要对东方(我们艺术的根基)和西方(我们转型的背景)有更恰当的理性判断和逻辑推导。我们希望由此能带来进一步深入、实在的探讨,从这种意义上说,理论的交锋也是一个重要的“艺术现场”。

“意派论”的侧面

高名潞

“意派”所集中探讨的是视觉艺术理论、批评叙事和艺术创作。就现实性而言,提出“意派”,是要从理论上对当代中国艺术加以解释。因为以往的阐释体系,无论是中国古典的还是来自西方的,面对面貌各异的艺术现象,总是给人以“错位”的感觉。“意派”同时也是创作论。它是一种不同于简单直观再现的复杂性叙事,是对“世界关系”的复杂性的、通达感悟式的,因此也是更为本质性的把握。“意派”并不主张脱离现实,相反,要更加融入现实,或者本身就是现实的一部分,但前提是,必须具有超然的审视能力,这样才能感悟到现实真正的复杂性、丰富性和独特性。

我在最近出版的《意派论》^①一书中,试图寻找和发展一种能够把本土传统资源与当代经验嫁接的视觉艺术理论。为此,我对西方的艺术史和批评理论作了一个概要性的梳理,同时从“意派”的角度对西方理论,特别是它的“再现”基石进行了反省和批评。在这个过程中,对“意派论”的基本理念和结构进行了初步的探讨。这本小书,可以说肩负着“不可承受之重”,因为其中涉及到很多方面的问题需要深入展开。本文仅就书中的大体观点以及与其相关的一些问

题展开进一步的讨论。

一、为什么是“意派论”？

20世纪以来,当我们提到艺术理论(或者广义的思想理论)的时候,它们基本上都是从西方引进的。我们学习和引进这些现代艺术理论都是和我们的艺术与社会的现代性发生关系的,或者说它就是现代性的一部分。现代艺术批评和艺术史理论是西方的发明,或者更准确地讲是西方现代性的产物。

尽管早在公元9世纪,中国就有了第一部绘画史,张彦远的《历代名画记》。它比瓦萨里的《画家传》要早七百年。但是,张彦远的画史不是现代艺术理论。因为第一,他没有“进步”的概念。不仅张彦远,几乎所有的中国古代艺术家、艺术史家和批评家都没有“进步”的概念。相反,几乎都是崇古的。尽管偶然有人说两句“古不及今”的话,比如宋代郭若虚说“人物花鸟今不如古,若论山水,古不及今”,但这只是一种题材、技巧或者是繁荣程度的比较。而瓦萨里的《画家传》则显然强调了文艺复兴的进步性。完成于16世纪的《画家传》记录的正是处于文艺复兴高峰期的艺术,是从古代向现代的转折过程期。而这一“过程意识”、“进步”(progress)的意识在书中被充分地表现了出来。“文艺复兴”一词(il rinascimento 意大利语)即是瓦萨里的发明。他记录了二百五十年以来的一些重要艺术家的生平。通过这些传记,他让人们了解了文艺复兴的人文精神和从古希腊传统来的个人精神。他记录这些艺术家和他们的创作的目的是为了“现在”,因为“历史是人类生命的镜子”,“阅读过去就像是面对活生生的现代”。

第二,中国古代艺术理论没有西方意义的“科学性”的概念。所谓“科学性”就是追求“真实”的意义,以及探讨这个意义的分析方法。在艺术理论中,就是要把艺术作品的意义,特别是艺术生产如何与历史和社会精神相一致说清楚。但是,中国古代艺术家和艺术史家似乎并不想这样。谢赫、张彦远、赵孟頫、钱选、董其昌在谈一幅画的时候,他们谈人品、风度、笔墨,以及山水的气韵,多运用隐喻的语言。至于作品的内容形象是否和外在的山水、人物对应,并不在特别讨论的范围。相反,注重性格和情境的契合,比如顾恺之画裴楷,颊上加三毛,画谢幼舆,则把他放在岩穴之中,这些“意在形外”之处,总是被津津乐道地谈及。在孔子那里,艺术存在“善”和“美”的问题,即尽善尽美,但是不存在“真”的问题。因为古人不指望艺术去模仿真实。艺术史的书写也并不像黑格尔以来的艺术史写作那样,必须承受再现历史或者历史精神的责任,尽管儒家要求艺术“明劝诫,著升沉”,但是这里的“升沉”更多地在讲善和道德价值,而不是真正的历史。阎立本的《历代帝王图》其实并不是记述历史,而是记述善恶,和善恶导致的朝代升沉。

然而中国艺术史家和批评家不像西方艺术史家所说的仅仅是“鉴赏家”^②。确实,中国古代的艺术史家和批评家所写的画史和画论多属即兴点评,或者不同画科的画家和作品的流水账。但是,中国的文人不但写画论、书论,可能也写诗、作词、写书法,还写笔记小说,同时还要做官。所以,这种整体文人情境促使他们“整一”性地对待所有的生活部分,包括艺术。“整一”就是把“我”放到人、物、场之间的关系之中。用现在的话说,就是描述一个整一情境,这个整一性无法从艺术作品的孤立内容和形式中寻找对应的意义,它是一个“意在言外”的关系。所以古代的艺术评论,避免不了谈人品、技巧、趣味和文人氛围。这是和现代西方艺术史理论完全不同的系统。

所以,才有“气韵生动”以及“神”、“意”、“逸”等说法。上世纪50、60年代,西方汉学家花了

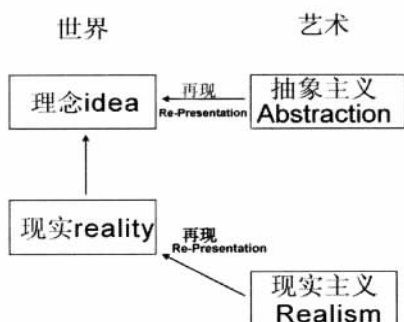
很大精力去理解“气韵生动”，并搜尽西方概念试图准确地翻译它，最后达成共识，用了 resonance 这个概念去翻译“气韵”。resonance 就是共生、融会贯通、整体而有活力的意思。这是谢赫定的最高标准，其实也是中国艺术的最高标准。生动与否和“真实”既有关又无关，它是主体、对象和情境的整一性观照。

但是，这种无“进步”与“不科学”的艺术叙事（甚至都很难说它们是理论）是否具有可以扬弃的现代性价值呢？上世纪20年代初在中国知识界和理论界爆发的“科玄大论战”提醒我们不能盲目地以玄学对抗科学。但是经过了西方后现代主义对现代性的反省和解构之后，在“全球化”恨不得将世界每个角落都变得一样的时候，科学、工具理性和贪婪联手，资本和社会体制共谋，传统的富有人性的思维方式如何进行当代性转化的设问再次出现。这个时候我们对科学和玄学的思考已经有了更多的参照系，同时我们的反省也更为理性，其语境也不同于上世纪初，甚至80年代了。

“意派论”试图从整一性和契合的维度建立一种理论。这个契合不是单纯从古典美学的概念自身发展出来的，而正是在对西方现代艺术理论的思考和批评中展开的。我在讨论“意派论”时，必须要和批评西方艺术史及艺术批评理论同时进行。没有当代理论的针对性就没有“意派论”。所以，如果执著于“意派”是古还是今，但并不触动对西方再现理论的讨论和评价是没有意义的。即便是“意”这个概念，也不能只从中国传统语源学角度去解读，必须要有西方参照。从翻译的角度，我们可以发现西方当代艺术理论中充斥着“意”这个概念。因为英文的 intention, concept, meaning, significance, ambiguity 这些常用的名词都有“意”的意思，但是所有这些词又都无法囊括中文“意”的意思。美国艺术史家 Michael Baxandall 还曾经写过一本书叫做《意之形》(Patterns of Intention)，这是一本很有影响的艺术理论著作。当然，这些“意”和我的“意派”并不是同一回事，但是，在提出“意派”时，我必须要知道，在西方背景中，这些类似“意”的概念群都具有什么意思。

从柏拉图开始，艺术首先和“真”有关，所以认为艺术是模仿。在“真、善、美”中，“真”是灵魂。到了康德、黑格尔时代才开始有了美学的独立，有了现代艺术和艺术史理论。按照马克思·韦伯的说法，西方现代性首先把艺术、道德、科学分离为各自独立的学科。黑格尔最先把艺术史看作精神历史兴衰的一面镜子（实际上从瓦萨里就已经开始），李格尔把艺术（特别是装饰艺术形式）解读为人的视觉历史的进化发展的结果。在这一观念的支配下，西方艺术理论家将古典艺术的历史描述为从埃及的触觉透视向希腊、罗马的焦点透视进化的历史。只有这种视觉历史才能承载古典艺术的神话和文学性叙事。因为真实和模仿是其哲学。“进步”(progress) 在这里意味着“进化”(evolution)。进化的标准就是如何让艺术更真实地表现外部空间世界。因此，这个“真实”的观念导致了一种替代概念：艺术就是替代，替代就是再现。古希腊的模仿论发展为西方现代的再现理论是其现代性过程中不可分割的一部分。

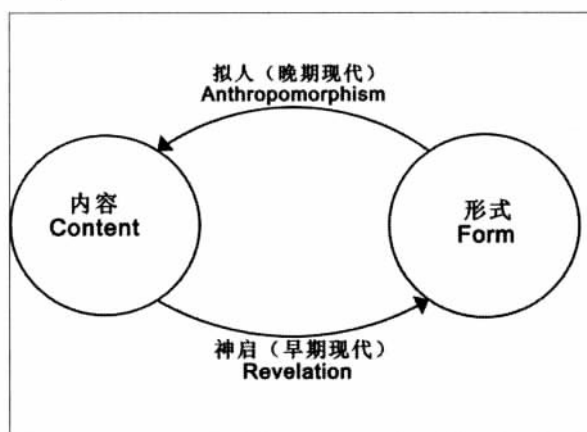
如果说李格尔和沃尔夫林等人是从现代进化理论的角度去肯定从埃及艺术到欧洲古典艺术的视觉再现的进化（这个进化就是从埃及的触觉艺术进化到三度焦点透视空间），那么到了弗莱、桑塔格和格林伯格那里，又出现了另一个进化，那就是二维的抽象平面对三度透视空间的超越，因为平面就是思维的进步性体现，格林伯格甚至把这种平面性看作法国启蒙运动的知识分子思想的结晶，甚至把它回归到柏拉图的“理念”说。在柏拉图看来，现实是理念的影子，而艺术（那个时代是三度空间的模仿再现）则也是理念的影子。现代抽象主义直接再现理念，那当然比古典写实更为接近真实，因此更为进步（图1）。所以，格林伯格说，现代主义的平面抽象不是反对再现，而是反对三度虚幻空间的再现方式。



后现代主义以来的各种理论开始拒绝现代主义的精英再现,但没有人反对艺术是对现实的再现和替代这个根本的原理。只是过去古典和现代主义通过内容与形式的对立,探讨哪种艺术作品更进步的问题,现在后现代主义开始思考超越内容形式的画面构图本身,用艺术认识论直接替代艺术再现。换句话说,能不能用观念(比如语词)和现成品,或者“准现成品”(比如照片拼贴)来替代传统作品的(内容/形式的)再现形式。晚期现代主义(比如极少主义)和后现代主义试图从观念艺术(也就是任何形式都可以称之为艺术,比如现成品)的角度颠覆原先那种用作品形式去模仿真实的哲学,但是,它丝毫没有动摇艺术再现的哲学基础,只不过用现成品替代了作品。这种进步不过是一种艺术家主体对物质的更极端的“拟人化”而已,如果过去是把主体再现的愿望投射在文学故事或者抽象精神上,那么现在则投射在一个现成物的语义联想上。故事联想、形式联想和物语的联想其实都是艺术家联想的投射,这些视觉的革命和进步并没有带来西方再现理论的根本动摇,也并没有抛弃艺术世界和现实世界之间是替代和对应关系这个古典二元再现的原理。

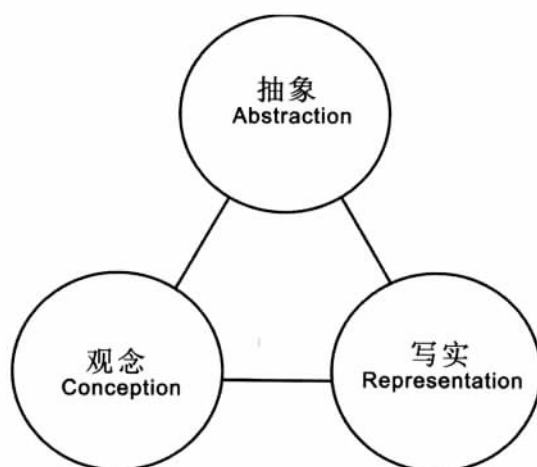
这是一个同义反复,它表现在,早期现代主义通过艺术家的主观编码(神启revelation,艺术家似乎感受到了某种外部世界的神秘性启示)把世界的真实结构融入形式。晚期现代主义和后现代主义通过“点石成金”,给某物命名为“世界的真实”,以此来达到直接用形式(和现成品的物本身)替代内容的目的。我称之为“以己之心,度物之腹”。这就是“拟人化”(anthropomorphism),即把物质想象为人自己。所以,尽管方向不同,一个是把神启的精神融入到形式(比如康定斯基的抽象艺术的精神),另一个是直接把形式拟人化,无须以精神和内容修辞作为依托。但是早期现代主义和后现代主义(以及晚期现代主义,比如极少主义)的二元对立的立足点是一样的,它们的对立不过是一个互相排斥又试图互相替代的循环关系(图2)。

西方现代主义和后现代主义的二元模式



西方观念艺术(实际上自杜尚开始)试图跳出这个内容形式的怪圈。它用语词和“艺术认识论”陈述去替代叙事的或者非叙事的形式。但是,在20世纪60年代末和70年代初经过短暂的哲学性试验之后,在70年代和80年代走向了典型的后现代观念艺术阶段,即艺术成为反资本主义文化产业体制和文化意识形态(女权主义、多元主义和后殖民主义等)的工具。后现代艺术是意识形态的艺术。

所以,到了60年代,西方艺术在表现形态上,最终形成了三个极端的方向:再现可视现实的艺术(写实艺术)、再现理念的艺术(抽象艺术)和再现艺术认识论的艺术(观念艺术),即古典、现代主义和后现代主义的三种形态,这三者互相排斥,但是共同形成了西方当代艺术叙事理论的复杂而丰富的样式和角度(图3)。



它确实是人类智慧和勇气在艺术创造上的体现。这个艺术理论体系同时影响了中国和其他非西方国家的艺术。以至于中国20世纪以来的艺术批评和历史叙事都在运用这套理论系统,只不过我们在不同的时代,在不同的派别那里各取所需。但每当用它解读我们自己的艺术现象的时候,发现常常会有一种尴尬,也就是用别人的修辞描述自己的故事的尴尬,因为中国的现代性与西方现代性之间的错位,很难完全用一个来自西方现代性语境的进步理论去描述。

这促使我们去发现一种独特的批评角度和方法,而它又不可能从传统语源学研究中生发出来,不可能由从概念到概念的精致语源和语义的研究中得来。纠缠在中国的那些“道”、“器”、“意”、“象”中的自我互相论证的方法不能完成这个任务。这种方法在当代国学中却随处可见,是一种“自言自语”的国学。这就提醒我们去发现一个新角度。比如建立“意派论”必须得发生在结构性比较的平台上才能生效,在审视传统结构的时候,必须站在批评和审视西方艺术理论体系的立场上,要“脚踩两只船”,因为中国的现代性已经和西方绑在了一起。如果单纯从“意”的传统资源角度去批评讨论“意派”,则无益亦无助。“意派论”应当是当代比较的产物,不应该是古代的产物。

二、为何不是意境,而是“理、识、形”?

把西方现代艺术的抽象、观念、写实的极端分离结构和中国古代艺术理论进行比较时,我发现西方这三种大的艺术范畴,在公元9世纪的唐代就已经被提到了,只不过那个时候没有“艺术”这个概念,在艺术文献中,艺术史家一般用“图载”这个概念去统括艺术。“图载”就是

“用图像去表现”的意思。

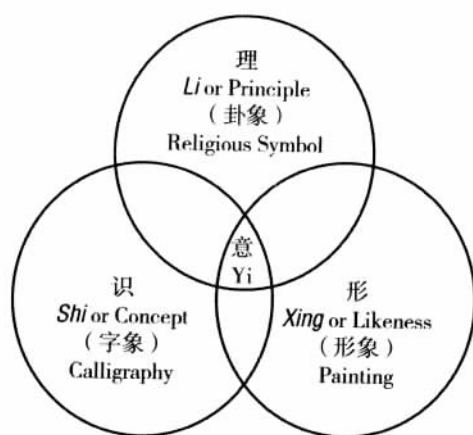
张彦远在《历代名画记》中引用公元5世纪的彦光禄的话说：

图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。

意思是，用图像表现的(艺术)包括三个方面：第一是表现原理的，这一类就是宗教符号，比如卦象；第二种是表现观念认识的，这一类就是文字学，或者是和文字有关的艺术，比如字学；而第三种是表现外形的，也就是绘画。在唐代之前，绘画主要是指人物画，所以外形是非常重要的因素之一。

在我看来，中国古代美学的图理、图识和图形正好对应西方的抽象、观念和写实这三个现代艺术范畴。“理”对应于“抽象”，“识”对应于“观念”，“形”对应于“写实”。如果说“理”对应于抽象，“形”对应于写实，恐怕没有太多的争议，但是为什么“识”(字学)可以对应于观念艺术呢？众所周知，字学的核心是“六书”：象形、指事、形声、会意、转注、假借。中国字学中有丰富的语词(word)和形象(image)关系的学问。而语词和形象问题是自潘诺夫斯基的图像学理论以来最核心的话题。研究语词和图像关系的索绪尔的语言学对图像学艺术理论以及80年代以来的符号学的艺术理论产生了很大的影响^③。特别是，中国文字学理论中的一些概念如果转化为西方概念，甚至就会和后现代发生共鸣。比如，六书中的六个范畴基本上和当代艺术中的一些观念有类似性。比如转注和“重读”(reinterpretation)，假借和“挪用”(appropriation)，象形和“模拟”(likeness)，形声和“音响形象”(sound image)等。所以，虽然六书讨论的是中国文字，但是其中一些有关语词与图像(这种关系在西方观念艺术中多有涉及)相关的问题极为丰富。特别是六个范畴之间的契合关系，是艺术认识论的丰富遗产。

但在西方现代艺术的发展中，抽象、观念和写实，这三个范畴是相互极为排斥的。而在中国，这三个范畴则是互相亲和和重叠的，它们互相渗透和重叠的那一部分，恰恰就是“意”(图4)。



这在中国古代的诗学、书学、画学和哲学中都有丰富的论述。比如，“诗中有画，画中有诗”，如果诗是语言概念的艺术，那么画中也具有语言和概念的因素，反之亦然。理、识、形和抽象、观念、写实各自都是艺术的表现形态或者方式手法，在理、识、形的背后是契合的整一论。整一即“和而不同”。而西方在抽象、观念和写实的背后是分离的再现论，因为只有分离和绝对各自的再现性才具有独立性和纯粹性。三者中，每一个再现方式都是人对世界关系中的一个侧面(结构原理、认识论或者镜像)的极端反映。

但是,虽然用了“意”的概念,“意派论”却不是从传统“意”理论来的,而且古代也没有一个“意”理论。“意”就好像“神”、“逸气”、“风”、“骨”等概念,它们都只是传统美学结构中的单个概念,不是一个自足的理论系统。虽然早在唐代,诗学的“意境”说已经出现,但是,只有到了20世纪,先有王国维,后有蒋彝、宗白华、徐复观、李泽厚等一批学者讨论过“意境”,才把“意境”视为中国传统美学理论的核心之一,这确实是对传统美学理论的发展和创造。特别是,这些学者把西方的主客观、主体和物、情和景的理论引入意境理论,使中国的诗学丰富和精致化。但是由于受到了西方现代美学理论的影响,他们从情景交融、主客观统一的角度讨论诗词和山水画。比如,王国维的“有我之境”和“无我之境”,以及人生三境界等,都是划时代的见解。也正是在艺术表现“世界关系”这一点上,意境理论一方面受到了西方二元论的影响(尽管这些学者一般都强调二元之间的合,而不是分,但是基本关系受到了“再现”理论的影响);另一方面,“意境”理论也仍然受到传统美学的局限,这体现在它只能讨论诗词和山水画,却很难讨论诗词和山水画之外的艺术,比如,它基本无法用于讨论《清明上河图》、《历代帝王图》等人物画,以及一些佛教和墓室艺术,更无法讨论现代和当代艺术。而“意派”则不同,它不再限于“境”,“境”(“意派论”中称之为“场”)只是世界关系中的一个方面,是“意派”关系论的一个侧面,不是核心。所以,“意派论”可以讨论现当代以及古代艺术,因为它的基本关系已经不是“意境”说。

所以,我没有借用20世纪以来诸家的“意境”说,而是参考了张彦远的“理、识、形”的说法,并进一步从易经等理论中找到“理、识、形”的来源,那就是古代有关“象”的理论。所以,“意派论”勾画了一个“意——象——理、识、形”的古代视觉理论。然而,这种“发现”已经不是传统本身,或者说在传统那里可能只是一种散在的孤立形态,梳理并把它结构为一个系统,本质上是一种当代性的转化。

“意派论”理论认识到西方理论中的内容和形式、现实和艺术、真理和幻觉这些范畴实际上都是互相置换、互相替代和同义反复的游戏。所以,“意派论”的理论基础建立在一个非二元对立的、同时又互动的结构之上。这个运动是空间性的。“意”就是这个多元(比如,人的意识、物和场)关系之间运动的契合之处。由于它是处于运动之中,所以很难完全被描述和言说,于是就有“言不尽意,圣人立象以尽意”之说。这个“象”在古代美学中分为卦象、字象和形象^④,即理念的“象”、认识的“象”和形象的“象”,这是一个至少包含了三元的空间形式,它不是人、物或者山水的模拟视像,而是他们直接的交合,也就是,既是人象,又不是人象(因为它与物或者场交合),既是物象,又非物象,既是场象,又不是场象。它总是处在运动交汇之中。

这样去看“象”的概念就会发现,中国古代美学之所以对“象”寄予这么大的希望,要“立象以尽意”,是因为“象”虽然也是意念化的,也和大脑意识分不开,但毕竟“象”是感官可以捕捉到的空间元素,或者说,它是“意”的视觉依托。但是,它又不是纯粹视觉感官的东西。我们不能说它属于主体,也不能说它只属于某个客体,而是属于与观察主体(observer)、被看的事物(the thing being observed)以及观看情状(the moment and context of observation)都有关的范畴。就像我们无法把我们此时此刻所处的空间分解为主体的、客体的或者世界的这样分隔独立的领地那样。而“意”则是这空间三元之间发生关系的具体呈现。然而,“意”在这里不是本体的确定的意义,而是一种关系情状。有意思的是,《周易》中的三种“象”,卦象、字象和形象,也正好和后来张彦远所说的“理、识、形”对应。这样我们就可以描绘出一个结构:“意”是人、物、场多元世界关系的呈现,“象”是“意”的承载空间,而“理、识、形”则是立象(图载)的途径。

所以,从“意派论”的角度,没有单纯的语言,也没有纯粹的叙事或者纯粹的理念。“理、识、

形”都是语言的组成部分,没有哪个部分可以被称之为独立的语言。比如“形”,它和写实形式不能等同,因为它被“理”或者“场”同时界定着。所以,它不能被视为再现世界关系中哪个部分(比如人的意识、物或者场境)的语言,“理”和“识”亦如是。这就是“言不尽意”之谓。在西方,直到后现代主义,语言学和哲学才开始认识到语言的局限。相反,现代主义阶段,无论是结构主义语言学、图像学还是现代抽象艺术都充满自信,相信艺术形式完全可以替代或涵盖艺术家主体所表达的意义。

三、“不是之是”

“意派论”试图建立一种自足理论,从而去解释“世界关系”的本质,但是,“意派”主要集中在视觉艺术理论中艺术(包括批评叙事和艺术创作)是如何认识这个“世界关系”的。它试图在迄今为止的诸多西方理论之外建立一种不同的理论,其理论立场是,主张摆脱西方“再现”理论——这个支撑西方古典到现代的艺术世界观及其叙事理论。因为,“再现”主张用艺术替代世界关系(比如主体精神、客观物或者外在场景)中的一个方面,但是“意派”不主张这种替代和反映,因为,我们和艺术自身就处在这个关系之中。所以,“意派”首先承认世界关系处于契合之中,比如,从认识论角度,在“人、物、场”的世界关系中,或者从艺术表现的层次上,在“理、识、形”的关系中,都要认识到契合的重要性,因为它是“意派”的核心,不同于再现理论的分离、对立和极端的立场。但是,如果“意派”只是“合”,也就是把人、物、场进行相加,那将毫无意义,“意派”要在契合的关系中寻找非理、非识、非形的错位情状,从而寻找到“不是之是”(人、物、场)的世界关系,以及这个关系的确切的边界,这是检验“意派”作为理论是否具有科学性的关键。无论是艺术理论家的批评写作,还是艺术家的创作,对这些“非是”然而又“是”的错位关系的认识、分析和利用才是真正有意义的。据此它与其他再现理论发生了关键性的差别。

在《意派论》一书中,我以“不是之是”,即理、识、形的错位为基本方法和角度分析了宋元山水画(比如北宋的理意、南宋的诗意、元人的写意)的非再现本质。同时也用相同方法分析传统人物画,比如《女史箴》和《清明上河图》。最后,也用它分析当代艺术家耿建翌、张洵、徐冰、肖鲁等人的代表作品。试图说明这些艺术作品中的理、识、形的(错位——不是之是)关系和那个时代的世界关系之间的共生性。正是这些“不是之是”,而不是那种所谓的直接替代和再现抓住了这个“共生性”的关键。意派论不只属于中国,大概我们还可以用此理论去解读一些西方艺术家的创作,比如比尔·维拉(Bill Viola)的影像作品,基弗尔(Anselm Kiefer)和塔皮埃斯等人的绘画。但重要的是,这个分析过程要注重契合、错位(不是之是)这些意派的特殊叙事角度和方法。

此后从事当代艺术批评写作,如《当代艺术的群体与个体意识》、《一个创作时代的终结》、《85美术运动》和《新潮美术运动与新文化价值》等文章,都是有感于当时的批评一般是就某个问题或者现象(比如抽象或者现实主义,自我表现或者个性风格)进行讨论,很少从历史发展和社会文化结构的角度谈艺术现象。这些文章一方面批评唯美和庸俗再现,另一方面梳理和肯定青年艺术家的理性超越和冥想的艺术思维。《理性绘画》是我在当代批评中最早和“意派”有直接关系的文章。理性绘画的核心是超越现实,“超越”在80年代就是形而上的冥想,也就是“意在再现之外”,这和“85美术运动”的哲学化有关。可以说,“85美术运动”的这种“超越”的艺术观,整体上都具有“意派”倾向。

进入90年代以来,当我研究公寓艺术、极多主义和无名画会现象的时候,我明确了“不是之是”的错位是中国当代艺术的一个特点。“公寓艺术”在表面上的个人家庭空间的私密性实际上是对公共空间的反抗。北京、上海、杭州等地的一些艺术家在家里制作的小型作品,无法用西方观念艺术或者装置艺术的概念来界定,因为它直接和当下个人和城市的“环境场”相关,极多主义的日常重复和劳作是对现代形式主义的颠覆,时间的无限性和社会场的紧密性都与现代形式主义相去甚远,而无名画会在“文革”中的“艺术为艺术”本身就是政治性的存在,这无法用西方现代主义的“象牙塔”理论去评判。凡此种种,都促使我找到一种不同于那种政治/美学、社会/艺术的二元再现的当代理论。西方后现代对“再现”的颠覆,是通过反讽、支离、瞬间、挪用和拼凑,来达到对现代社会的“时空分裂性”的真正再现。难道中国也要这样吗?我在“公寓”、“极多”和“无名”那里看到了相反的动机和效果,某种“人、物、场”、“理、识、形”契合的另一种批判方式,在这个批判中同时注入了某种人性理想的东西,而不是后现代的反讽、支离和调侃。所以,我无法再用抽象、观念或者其他西方概念去界定中国从80年代发展而来的当代艺术现象和作品,转而要寻找和建立自己的理论和叙事方法。这一点,实际上从1995年我在美国策划Inside Out展览的时候已经开始了。我在展览画册中发表的《跨国现代性:大陆、台湾、香港的当代艺术》一文中已经指出,中国的“整一现代性”不同于西方的“分裂现代性”,并且从这个角度分析了20世纪以来的中国艺术史。同一年,在和八位来自世界各大洲的理论家共同策划的《源点:全球观念艺术》中,我发表了《反观念的观念艺术:中国大陆、台湾和香港的当代艺术》一文,以区别中国倾向于理性批判的艺术和西方观念艺术,因为它不走观念或者图像的极端。

实际上,90年代初期在哈佛大学的学习研究中,“整一现代性”和“分离现代性”的差异就是我的中心课题^⑨。同时我也注意到国内在90年代引进后现代理论的错位现象。充斥于中国后现代主义译丛和文集的大多是后现代文化现象的讨论,比如女权主义、后殖民主义、多元主义、东方主义以及新马克思主义等等,这些理论很大程度上可以被看作为后现代主义政治的代名词。而对后现代主义的哲学美学理论基础——后结构主义语言学(以巴特为代表)和解构主义的哲学(以德里达为代表)的介绍和研究相对薄弱。或者说,虽然也有介绍(对德里达、海德格尔、巴特的介绍从80年代就已开始),但是,其受众相较于上述那些文化理论的受众要少得多。而正是这种缺乏哲学美学支撑的中国后现代主义热潮造成了中国90年代艺术和文化的肤浅与样式化。模仿、挪用、拼贴、杂烩成为主要的样式或手法,当这些手法在西方作为后结构主义语言学的修辞方法而出现的时候,在中国则成为实用的本质性的煽情样式。在西方,后现代主义作为一种革命性的知识分子理论(至少在20世纪80年代是如此)对西方的现代主义文化和艺术进行理性批判,然而在中国,它却扮演了“文化腐蚀”的角色和力量。反讽、调侃和“恶搞”成为了中国当代艺术的主流。

“意派”也是当代中国艺术家创作论的总结,是我的批评和艺术家的创作论互动的产物。我们可以列举许多艺术家的“意派”理论:80年代黄永砷的“禅——达达”理论以及他对转盘、洗书和灰尘系列的论述;谷文达关于“图式与灵性”的理论,关于“非陈述的文字”理论;吴山专“关于中文”的理论,关于赤字和红色幽默的理论;张培力关于“先斩后奏”和“潜规则”的理论;任戡的“元化”理论;舒群、王广义关于北方极地和崇高向上的理论;丁方关于黄土高原与生命灵魂的理论;毛旭辉的“热土”与“红土”理论;叶永青的“自然意识”理论;徐冰的“日常洗纸”和天书理论;王鲁炎触觉、解析和错位悖论理论;杨志麟、严善淳、梁铨等人的“水墨心迹”理论;蔡国强的“胡搞”和“天外天”理论;肖鲁的“情即作品”理论……都和现在的“意派”有关。虽

然,90年代以后,艺术家不再陈述系统理论,但是他们的创作仍然有“意派”的因素。比如,李华生、张羽、张浩等一批水墨画家的“格子”、“点子”和“印子”的说法;张洵、王晋、宋冬、朱金石等一批艺术家的“散漫主义”的创作论;隋建国、展望、苏笑柏、蔡锦、何翔宇等人的有关“社会物”的创作论;尚扬、朝戈、苏新平、吴蔚等人的“中世纪+现代都市”的山水风景等。在年轻一代,冰逸、雷虹则探索某种“私密惟一性”(生活或者意念)的叙事方式,这是另一种特别的“意在言外”和超再现叙事。这些艺术家的思维都和“理、识、形”的契合错位有关。

所以,“意派”不仅是理论,也是创作论。它是一种不同于简单直观再现的复杂性叙事,是对“世界关系”的复杂性的、通达感悟式的,因此也是更为本质性的把握。“意派”并不主张脱离现实,相反要更加融入现实,和现实一体,但前提是,必须具有超然的审视能力,这样才能感悟到现实真正的复杂性、丰富性和独特性。

四、意派论 哪种转向?

“意派”试图建立一个结构性的理论系统。这显然和当代以解构主义为核心的西方艺术理论和美学主流相左。当代艺术理论和美学主要由两个基本核心组成。一个是图像理论,或者叫做“图像转向”(pictorial return)理论。这个理论认为在后现代主义和全球化时代,图像或者视觉形象成为自足的文本或者话语,不再依赖语词去表现和解读图像意义。这种现象当然和当代数码科技和市场媒介的无孔不入有关。虚拟成为最有效的手段。于是图像成为人们日常生活中不可缺少的组成部分。正如这一理论的发起人之一、艺术理论家W.J.T. 米歇尔在他的著作《图像理论》中所说:

不论图像转向是什么,应该清楚的是,它不是回归到简单的模仿、复制或者再现的反映论,也不是图像的形而上学“在场”的延续^⑥。相反,它是在后语言学、后符号学意义上对图像的再发现。图像转向因此意味着视觉、制度、机构、话语、身体和隐喻等各种因素之间的复杂互动。它也意味着“视觉冲击”(spectatorship)(包括看、注视点、扫视、视觉过程、窥视和视觉愉悦)和阅读(reading)(包括破译、解码、阐释等)同样深刻,视觉经验或者“视觉文化”(visual literacy)可能无法完全用揭示文本的模式来解读。更重要的是,这意味着我们其实从来没有解决过图像再现的问题,现在它正在以前所未有的冲击力从文化的各个层面进入,从最精致的哲学到最低俗的大众传媒。我们无法逃避。传统的抵制策略不再生效。对视觉文化的全面审视和批评似乎不可避免,势在必行。^⑦

语词和图像的矛盾不是中国艺术理论的根本问题。正如前面我所谈到的理、识、形中“识”的问题,中国的文字本身就是语词和图像的整一。然而,米歇尔说“我们其实从来没有解决过图像再现的问题”,一语中的地道出了西方现代艺术理论的症结。西方现代美学和艺术理论经过了哲学转向、符号学转向(或者语言学转向)到今天的图像转向,这些都是围绕艺术如何再现现实或者真实这个问题展开的。这些转向的历史和西方现代主义、后现代主义和当代的转向过程是一致的。哲学转向主要解决艺术自律的问题,这从康德和黑格尔时代开始,在艺术理论上则有李格尔等人的实践。符号学转向由20世纪上半期的潘诺夫斯基的图像学理论开始,而由80年代的一些新艺术史论家,比如,诺曼·布莱森和罗斯林·克劳斯等人的后结构主义符号学实践为代表。潘氏的图像学主要以古典写实绘画为研究对象,而80年代以来的符号学则把研

究对象延伸到现代和后现代艺术领域。符号不再局限于图像意义,抽象的甚至场景的大地艺术元素都被看作符号(一般称之为sign“记号”)。

不论是哲学的、符号学的还是图像的转向其实都是围绕着图像和语词,或者形象和文本的关系展开的。它们所解决的问题则是艺术再现的问题。在哲学转向期间,艺术的风格和形式的进化成为历史演进的同等再现;在符号学转向时代,图像的语义结构成为解读作品意义的基本方法。所以,有人说潘诺夫斯基是艺术史中的索绪尔,是结构主义语言学在艺术理论中的实践者。而潘氏的图像学艺术理论旨在从研究图像结构的角度还原艺术作品所表现的社会现实。

现代主义理论家,比如罗杰·弗莱、桑塔格和格林伯格虽然排斥写实图像和文学体裁,主张形式独立,从而建立了抽象艺术的核心美学价值,使得模拟视觉现实的方法被抛弃。但是,他们在解释抽象艺术的时候,仍然沿用了结构主义语言学和符号学的方法论。他们不过是把潘诺夫斯基研究的文艺复兴写实绘画的图像符号转移到后期印象派的“象征的符号”乃至抽象表现主义的完全不写实的“记号的符号”。潘氏的图像学其实是现代主义再现理论的鼻祖,他有名言“艺术不是再现现实,它再现的是如何再现现实的观念”。所以,现代主义的抽象观念和再现并不矛盾。如果说作品表面的符号关系构成了本文(text),作品与它背后的社会关系构成了上下文(context),那么,结构主义符号学和后结构主义的符号学之间的分歧,主要在于本文和上下文之间的关系。

90年代以来出现的图像转向理论,一方面是向哲学转向时期的视觉性回归,因为,哲学转向和图像转向都排斥艺术形式(形象)附属于宗教或者社会意识形态;另一方面,图像转向也是对语词阐释,或者对叙事解读本身的排斥,也是对所有试图以叙事去阐释图像的方法,包括符号学理论的排斥。实际上,当代的图像转向已经掉入“图像就是现实”的极端自然主义再现论之中。不论以何种理由,比如以后现代主义以及全球化市场以来的生态环境的独特性为理由,去极端性地强调图像的再现性价值,其实都不过是另一种极端的再现美学而已。

与这种图像转向理论有关,大约同时,甚至更早一点出现的是另一种当代理论,即全球化空间的理论。这种理论认为,在全球化时代,不同文化传统的差异性和历史的延续性已经变得不重要。极端一点说,文化的差异性就是个体的差异性。如果强调一种文化的历史传统所造成的差异性,那就很容易把这种理论说成“民族性”。比如,“中国性”几乎可以被理解为一种民族性,这在全球化时代已经被看成是一种保守和消极的态度。在这个批量生产复制时代,在全球传媒文化无孔不入的时代,一切都是片断的、支离的。所以,“瞬间”、“在场”、“即时”等反历史主义的概念在艺术批评和解读中频繁出现。这些概念不仅仅是叙事的语言,同时也是对全球化时代、都市化时代和媒体时代的现实本质的把握。但问题是,难道现实中个人的自由真如这种理论所描述的那样自在吗?个人的空间真的那样片断化吗?没有历史记忆或者族群意识的影响吗?今天的“全球村”真的呈现了无数松散个体组成的“共在性”的全球空间吗?伊拉克的难民和美国华尔街的雷曼兄弟以及那些投资银行的老板真的处于同一个全球化时代吗?我想人们大概很难相信,这种全球化理论可以作为新的艺术批评理论去解释今天的复杂现实。甚至我们难免会怀疑,这种全球化理论是不是文化殖民主义的另一副面孔?因为,无论社会如何变化,保护区域文化的文脉和差异性永远都应该是人类的永恒价值。

① 参见高名潞《意派论:一个颠覆再现的理论》,广西师范大学出版社2009年版。

② 比如,最近(2009年5月26日至29日)“墙美术馆”主办的“中际”论坛中,芝加哥美术学院教授詹姆斯(James

Elkins)在他的发言论文《一种对当代美术批评的批评》中就认为,中国山水画的历史是西方艺术史,因为对山水画的历史叙事是西方艺术史方法的产物。中国古代有艺术鉴赏家,没有艺术史家。

- ③ 高名潞:《语词与形象:一个不只是关于艺术史的话题》,载《文景》第一辑,上海世纪出版集团2002年版。
- ④ 我从易经中总结为三种“象”。其一是“卦象”(hexagrams)。“古者包牺氏之王天下也。仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜。近取诸身,远取诸物。于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情”(《周易·系辞下》)。这里说的“卦象”,显然并非完全等同于今天所理解的抽象符号或者几何形式。它可能更多指那种和自然宇宙生命范畴有关的概括图像(如“天象”)。所以,它也有模拟的因素在内,正如李泽厚、刘纲纪所论,《周易》中的“卦象”是一种对现实的“符号象征式的模拟”。但是据易经所说,这种“符号象征式的”模拟是为了“设卦以尽情伪”,也就是说用卦象去表达一个事物的情状,看看这个事物在这个情状之中到底是真的还是假的,它的道理在哪儿。故这里的模拟并不是去表现事物本身的外观,而是再现它的“理”。其二,“观其象而玩其辞”。这里的“象”似乎是指与“辞”(ci, statements)有关的书写和文字学之类的“象”。其功能则是“系辞焉以尽其言”,也就是言语不能表达的就用写下来的文字去补充。这就是“识”,“识”除了识别的意思外,也有知识的意思。这是中国文字的特点。但最重要的是,中国的文字学还有对形象和语义的认识论研究。而这个认识论功能正是西方当代观念艺术的核心问题。其三,“见乃谓之象”。言外之意,见到的形(looking)就是“象”(image),所以这里的“象”乃是象形里的形象(likeness)的意思。
- ⑤ 高名潞:《整一性:中国现代性的逻辑》,宋晓霞主编《“自觉”与中国的现代性》,香港牛津大学出版社2006年版。
- ⑥ “图像的形而上学在场”是海德格尔的名言,其大体意思是,当我们阅读任何文本,解读包括图像的意义的时候,我们总是提前预期这些文本和图像是一个或者一群主体作者所赋予的意义,而这些意义一般又总是和语词叙事相关。换句话说,有一种游离于文本或者图像之外的话语系统在影响着图像阅读。
- ⑦ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, 1994, p.16.

(作者单位 美国匹兹堡大学、四川美术学院)

责任编辑 金宁