

您当前所在位置：[首页](#) > [研究](#) > [理论研究](#)

## “意派”：最后的文化保守主义

2009-10-27 18:11:41 作者：鲍栋 来源：中国艺术批评家网专稿 人气指数：19 字号：[【大】](#) [【中】](#) [【小】](#)**注明：未经本站允许，请勿转载！**

摘要：“意派”的提出有着明确的针对性，针对的是再现论，如《“意派”导论》的副标题所述：“一个颠覆再现的理论”。落实到中国当代艺术情境中，再现论即表现为现实反映论模式下的庸俗社会学性质的艺术、批评与理论。考虑到庸俗社会学在中国的流行与深入人心的程度，以及对当代艺术的种种负面影响，因此，在这个语境下，“意派”理论是有着矫枉的意义。

高名潞先生的“意派”可谓是一个总结性发言，一方面是对他自己的批评实践、理论思考以及文化诉求的总结；另一方面也是对中国当代艺术的美学逻辑的总结。前者是一种个人学术工作的总结，后者是一种集体历史的总结，可见高名潞先生的视野与雄心——把自己平生的学术工作设定在一种历史视野之中，也把中国当代艺术的历史价值框定在自己的思想建构的雄心之内。仅此而言，“意派”就不同于近些年来瓦缶齐鸣的艺术批评命名与捉襟见肘的艺术理论研究，其出发点与旨归之高，非泛泛之辈者所能及，因此必须被严肃对待。但是出发点、视野与雄心，并不能自动转换为理论与思想的价值，“意派”还需经一种贴身的学理分析，方能显现出其在理论本体层面上的价值或缺陷，以及明晰其文化诉求上的意图。况且，让“意派”经受各种检验，并让更多的人参与进关于“意派”的讨论，也是高名潞先生一直倡导的。

### 一、作为批评理论与实践的“意派”

“意派”的提出有着明确的针对性，针对的是再现论，如《“意派”导论》的副标题所述：“一个颠覆再现的理论”。落实到中国当代艺术情境中，再现论即表现为现实反映论模式下的庸俗社会学性质的艺术、批评与理论。考虑到庸俗社会学在中国的流行与深入人心的程度，以及对当代艺术的种种负面影响，因此，在这个语境下，“意派”理论是有着矫枉的意义。

不过，“意派”的矫枉却有些过正。现实反映论本身并不庸俗，而是对这种理论模式非反省的使用所导致的滥用才使得反映论变成了一种庸俗社会学，不能把庸俗社会学的这笔账一股脑儿算到反映论的头上。在反映论的大框架下，有着很多种不同的艺术及美学方法论，比如，乡土现实主义与乡土风情画都属于现实反映论，但是却大相径庭，前者沦为后者是因为缺乏分层的艺术文化制度，没有这种制度保证高级文化与低级文化，以及先锋与媚俗之间的区分，任何艺术、学术、文化都难免最终落得庸俗。因此，解决这种庸俗社会学，除了理论层面上的批判和澄清，还需建立一种艺术文化机制，否则，任何一种理论模式都会因漫无边际的套用而变得庸俗，包括“意派”也面临着这种危险。

“意派”的矫枉过正，还表现在高名潞先生把反映论归结为再现论，又把再现论归结为主客观二元论，这一系列概念之间是否有严丝合缝的从属关系，以及这种概念梳理能否支撑得住“意派”理论，这类问题放到本文下一章去分析，先从中国当代艺术的情境下去考量“意派”。

除了针对庸俗社会学的创作与批评之外，“意派”还针对中国当代艺术一直缺乏自身的美学逻辑，而“意派”就是要为中国当代艺术立言。这即是高名潞先生的雄心之所在。在他看来，现有的主要表现为现实反映论的批评理论模式，无法把握住中国当代艺术的真正价值，也无法推动有真正价值的创作。什么是真正价值呢？是一种能够体现出中国性的方法论。在2002年的一篇文章中，他写道：

中国艺术一定要找到一种中国性，不能满足于一种表面的时尚式的“中国特色”，中国性不等于中国特色，而方法论也不是某种时尚。我们反过来去看看这些年的中国当代艺术，占着比较主导的恰恰是一种时尚性的“中国特色”，而不是我们刚才讲的那种方法论和中国性，因为中国性是一种具有对传统、对西方现代，站在某种非常深的哲学、文化、历史层次上进行整合的一种语言和方法。这种东西也能够为其他民族、文化圈的人所共享的(1)。相隔7年后，“意派”可谓是高名潞先生建立中国性方法论的一种尝试。“意派”既是一种批评针对，也是一种批评建构。作为一种批评针对，“意派”虽然矫枉过正，但瑕不掩瑜，中国当代艺术与文化中的单一的反映论观念还需更多方位的批判，与其结盟的官方意识形态（中国特色）与消费主义话语（时尚）也需更有力的批判。但作为一种批评建构，“意派”的立言是否能够站稳？

首先，“意派”是对一直存在的艺术现象的批评总结呢，还是一个纯粹的批评理论建构？对此，高名潞先生有些含糊：

……我讨论的意派理论，希望能够首先在方法上找到分析这个逻辑的基础，然后，在此基础上对中国的当代艺术进行分析，梳理出中国的“历史意派”（2）。

虽然高名潞先生更着重于理论本体层面的建构，但是在实践策略上，高名潞先生显然也很愿意让“意派”成为一种艺术实践的事实，因为，他特意用了“意派”（Yi Pai或Yi School）这个词，而不是“意理论”（Yi Theory）或“意主义”（Yism），也就是说，“意派”在这里不仅仅停留在理论（Theory）和理念主张（-ism）上。总之，高名潞先生期望“意派”能够作为一种生产性的批评理论，期望在“意派”理论的视界下生产出“历史意派”，从而成为一种艺术实践的命名。

“意派”作为对一种艺术实践的批评命名，几乎囊括了高名潞先生自己曾经研究、评论过的所有的艺术实践，从无名画会、理性绘画、公寓艺术一直到极多主义，这也无可厚非，反而是“吾道一以贯之”的表现，用高名潞先生自己的话说，是学派意识。但是他下面这个判断却很难说是出于学理：“我坚信，凡是中国当代杰出的艺术家和作品都不同程度地具有这种意派逻辑”（3），其潜在含义是：凡是杰出的艺术家和作品都算“意派”，凡不是“意派”的艺术家和作品都不杰出。先不谈这是否是一个事实判断，在这里只需问：“意派”能够作为艺术好坏的标准吗？今天，艺术的好坏标准已经无法统一，各种话语处于多元共生的状态，当然，所谓的多元必须是由诸多自足的一元构成的，而每个自足的一元即构成了相对的权重性。虽然高名潞先生一直强调权重性，但话语的权重性与独断是两回事，区别在于话语的背后是否有逻辑自洽作为支撑，即“意派”能够构成一个自足的一元。即使“意派”因缺乏更具体的艺术事实分析而不能作为一种完善的批评建构，那么只要其在理论建构的层面上能够成立，“意派”还是能够作为诸多艺术标准中的某一元。

如果“意派”在理论本体上能够成立，那么这个概念能把握的是哪些范畴，或者说，它能不能对中国当代艺术的整体构成一种判断，这依然不是不言自明的。

## 二、“意派”的理论构成及言路

“意派”的理论中的核心概念是中国古代美学中的“意”，“意”涉及到中国古代哲学、画学、书学、诗学、文字学等各个领域，关于“意”的各种表述可以概括为意境美学。但是高名潞先生并不只是在复述或总结这种传统美学，而是把它们综合起来，来了一次创造性转换，把“意”转换到了一个新的概念平台上。这个平台是现代语言学、符号学、图像学，简言之，即一部分西方结构主义理论与艺术理论。高名潞深谙这部分理论，并把它们灌注进对中国传统美学的再阐释中，完成了对“意派”的元理论性的建构。

作为一种理论建构，“意派”的核心主旨是区分西方美学与东方美学，其关键区分点是西方的再现论，高名潞先生认为西方艺术的核心观念是再现，不管是写实还是抽象，它们都属于再现，只不过前者再现的是现实，后者再现的是理念，而既非写实也非抽象的极少主义与物派，也依然处于一种主/客体的结构关系中，这即是他认为的再现论的矛盾和死结。这一看法是富有洞见的，因为这种主/客体划分是西方哲学理性化的基础，柏拉图之后的西方哲学无一不是构筑在这一基底之上，直到尼采才开始了对这一基底的尝试性颠覆，而尼采的思想依然逃不出这个框架性基底。但与其说这是西方哲学的矛盾和死结，不如说是西方哲学的动力和结构。总之，不必带出一种贬义的色彩。而接下来高名潞先生又在符号学的理论场中再次分析了再现论的，或者更深一层说，把再现论的论题带入了语言学转向之后的理论平台上。经过这样一个转换，问题就出现了，因为在这里“再现”需要被转换为“表征”。虽然，“再现”和“表征”都来自于“representation”，但是各自背后的角度是远远不同的。从符号学的角度来看，表征是一个意指过程，是一种意义生产，因此，所谓的反映论模式下的再现是不存在的，因为并没有一个现实或理念在等着被再现出来。在这个意义上，高名潞先生指出的再现论的矛盾和死结不是已经被西方人自己解开了吗？

实际上，在西方内部发生的反思启蒙现代性的思想都在试图解开这个死结。海德格尔的存在主义哲学的核心工作之一就是转变那种表象/本质的区分，以及与之相关的主体/客体的划分，在他那里，表象的一种表述就是representation：“这种表象的含义最早由repraesentatio一词表达出来。表象在这里意思是：把现存之物当做某种对立之物带到自身面前来，使之关涉于自身，即关涉于表象者，并且把它强行纳入到这种与作为决定性领域的自身的关联之中”（4）。

总之，海德格尔哲学的核心，就是要改变柏拉图设置的哲学框架，突破那种表象思维，也就是说，他早已在解那个死结。

海德格尔提出的解决方案中，最重要的是转向语言，转向了一种语言的存在论。在这个层面上，现象学、存在主义与分析哲学、结构主义的走向是一致的，都可以视为哲学的语言学转向的一个部分。但分析哲学、结构主义，特别是后结构主义走得更远，它们已不再假设有一个存在本体，而把问题意识彻底转向了生活世界，在这个意义上，哲学彻底摆脱了认识论，而进入了实践。这就是哲学的伦理学转向、政治学转向的渊源。当然，这些只是一部分方案，另外的方案还包括哲学的终结、艺术对哲学的替代等等，在某一种意义上，语言学转向中的图像转向也是一种方案。

实际上，高名潞先生的《意派导论》中有大量的篇幅正是在描述从结构主义到后结构主义及解构主义的转变，以及从二元分离的形而上学到存在主义的转变，尤其是着重介绍了海德格尔哲学的核心思想。在这种转变中，主体与客体的分离、内容与形式的分离、符号与象征的分离、词语与形象的分离都已经在一个新的理论层面上获得了反省，这即是一种观念层面的解决。可见，representation的问题早已不是一个死结，而是一个活扣。在理论的发展中，人们早已清楚地意识到了这个问题，如霍尔就归纳出了历史上的不同的表征观念，分别为反映论的、意向性的和结构主义的（5）。因此，我们不能把反映论与再现论混为一谈，因为有着不同的再现论，镜映式的反映论只是其中的一种。在这种反映论的再现论中，可以说是二元分离的，但是在结构主义的表征论中，就已解决了那种二元分离的观念了。实际上，在符号学理论视域中，高名潞先生指出的那种符号与象征的分离是不成立的，因为在结构主义的表征观念中，根本不存在一个先验的象征，只有意指实践生产出来的话语，布列逊的符号学艺术史就是在揭示艺术史上的各种话语。

可以说，高名潞先生转述了各种理论，但却没有从那些理论各自的视界出发，把不同的理论之间的可能存在的视界

交叉简单化成了对同一个问题的不同解释和判断，而真正重要的是，在不同理论之间，视界本身就已经不同了，它们讨论的并不是一个问题。这使得“意派”的理论建构在梳理西方理论时缺乏立体性，只是在罗列理论，而没有论述出理论之间的立体推进。因此，相对于理论已有的进展来说，“意派”是滞后的，它并没有超越已有的理论视野。

我想，可能高名潞先生建构元理论的雄心有些过于迫切，因而忽略了西方的哲学和思想内部的非平行的差异，而只是把所谓的“西方思想”论述为一个整体，再推出一种所谓的“东方美学”。的确，如高名潞先生所言：“西方存在主义、现象学和后结构主义美学、语言学、哲学等为东方古典美学的现代性转化，为建树一种新型的元理论提供了契机”（6）。但我们要意识到，西方、东方这类概念根本不是一个学理概念，它们不能作为一种理论起点和指归，否则即使是建构了一种东西，也恐怕没有多少理论价值，更像是口号。

在艺术史的梳理上，也存在这样的问题，高名潞先生为了论述西方艺术都是处于再现论框架下的，甚至把观念艺术都解释为再现艺术认识论的艺术，与此相关，他也认为后现代主义是现实主义的回归（7）。这种归纳完全抹去了观念艺术从语言学到语用学的转变的事实，不管怎么说，观念艺术的文化政治性都不仅是语言、符号层面的再现，而已经涉入了介入性的实践。因此观念艺术的核心不仅不是艺术认识论，而且也不是认识论，而是在场的话语分析和批判，这其中的关键差别在于，观念艺术不是站在社会外部的一个抽象的位置上去再现社会、文化、政治的话语问题（也包括艺术话语），而是把这些话语作为语境，再从其内部实施分析和批判，这与“再现”是远远不同的。

实际上，高名潞先生不是没有意识到这些问题，但是他最后得出的结论却完全忽略了这个事实。在“意派”的理论建构中，高名潞先生对得出一个封闭的方法论模型的热情显然要高过了对其他学术工作的兴趣，于是削足适履，砍掉了与结论不相符的证据。

的确，中国当代艺术需要一种方法论，但这种方法论应如何形成？依赖于一两个学者的总结归纳？还是有待于一个学术论域中的充分讨论？依赖于学术界对艺术创作的阐释，还是有待于艺术家、批评家、学者以及更多人之间的对话？当然，“意派”的提出也可以被视为提供了一个对话及讨论的起点。总之，在这里需要强调的是，方法论不应是一个封闭的工具箱，而应是在问题现场敞开着工具箱——新的工具被迫不断地形成，即方法论的调整不是为了仅仅造出一种新的方法论，而是因为不得不去面对新的问题。总之，方法论的建立是为了有效地发现、认识和解决问题，不能为了建立方法论而建立方法论。而对方法论的过度迷恋，只会导致问题意识的封闭，对方法论的形而上性质的强调，更会使方法论沦为一种本质主义的神话。

在我看来，“意派”在很大程度上就是一种为了建构方法论而生造出来的方法论：制造出了一种平面的“西方思想”，再针对性地提出一种“东方哲学”“东方美学”，然后指望它能够应用于眼下的问题。在这个意义上，高名潞先生依然在一种二元论的、形而上学的框架下面对所谓的东西之分，他在做的只是拿一种名为东方的形而上学去替代名为西方的形而上学。因此，作为“一种全新的思维方式”乃至“21世纪新的世纪的美学思维的思想”的“意派”，实际上还是处于它所试图摆脱的思维结构中。

实际上，拿西学来修整中学，或者用中学来理解西学，就已经不存在“元理论”的概念了，一种古典思想的现代性转换，也不可能是基于东西之分，而只能通过一种视界融合。从这个角度看，我们可以在客观上把“意派”理解为一种视觉融合的产物，但“意派”显然缺乏，或有意忽略了很大一部分中国当代艺术的视界，因此，“意派”对于中国当代艺术的很多实践是无效的。那么，就不能说“意派”找到了一种中国当代艺术的方法论，而只能说是提出了一种方法论。在这里，“意派”的试错价值就出现了，我认为，虽然它对于当代艺术实践是无效的，但却是对中国古典美学的一次重新理解。实际上，在中国被卷入了现代性事件之后，拿西学再阐释中学的思路已经出现了不止一次了。就“意”这个中国古典美学概念来说，就已经有王国维、宗白华、王一川等几代学人的再阐释。王国维及宗白华的学术贡献已无需在这里赘述，值得一提的是王一川先生对“意境”美学的看法。他认为虽然“意境”这个词从唐代就已经出现，但是在王国维从德国古典美学的视界阐释了这个词之后，“意境”才得以成为了一个美学概念，并广为传播，因此“意境”在根本上是现代美学的概念（8）。

虽然“意派”与“意境”并不完全是一回事，但却有着很大程度上的重合，“意派”的核心之一就是“意境”美学。因此，高名潞先生的“意派”也是对中国古典美学概念的现代美学阐述，而且阐述得很全面、深刻，对于中国传统山水画尤其有效——这完全印证了王国维的最初的判断：“异日昌大吾国固有之哲学者，必在深通西洋哲学之人，无疑也。”（9）不过，王一川先生的以下观点有必要在这里引用：

它（意境）的出现，为急于在全球化世界上重新“挣得地位”的中国人，铺设出一条与自身古典性文化传统相沟通的特殊通道。现代人从意境视角重新阅读和体验中国古典文学，尤其是诗、词、曲、赋和散文，会格外敏感和好奇地发现意境中蕴蓄的中国人和中国文化所具有的独特审美个性。意境愈是与现代人的现实生存境遇相疏离，可能愈能激发起他们对于飘逝而去的中国古典性文化的美好回忆、怀念或想象，从而满足他们对于中国古典性传统的认同需要和重新体验需要。可以说，意境范畴的创立，为现代人体验中国古典文学及领会古代人的生存体验提供了一条合适的美学通道。不过，如果要用意境来把握现代文学如新诗的抒情特征，虽然也可以找到一些合适的例证，但却可能会丧失掉这个范畴的特殊的历史性依据和内涵。所以，我还是宁愿用意境仅仅规范中国古典性文学（10）。

显然，王一川先生比高名潞先生要谨慎和清醒一些，他限定了某一个概念的历史性，或者说，他意识到了任何一个理论概念的有限性，如果任由一个概念的外延无限地扩大，它就失去了理论意义了。学理的基础是逻辑，而逻辑则必然有其限定性，如果一个命题可以在任何条件下成立，那么这个命题肯定不是一个逻辑命题，或者说不是学术意义上的真命题。

如果把“意派”演绎得无所不包，它实际上就成为了一个伪命题。令人遗憾的是，高名潞先生就有着这种倾向，在他的表述中，“意派”既是元理论，又是方法论，也是历史现象，而且既是古代的历史现象，又是当代的历史现象。这使得“意派”目前的论述，以及未来可能的不断建构都无法形成理论的逻辑自洽，这就是“意派”在理论本体层面上的问题。

反过来看，正是由于缺乏逻辑自治，所以高名璐先生对作为当代艺术现象的历史“意派”的陈述显得非常主观，或者退一步说，缺乏令人信服的分析。当然，把“意派”作为一种批评实践，那么判断的主观性并不是一个缺点，而只是批评活动必然涉及到的价值判断。虽然这种判断无法说服我，但是还是有必要分析一下它的价值诉求及诉求背景。

### 三、“意派”的现代性论题与文化诉求

实际上，讨论“意派”背后的文化诉求及提出背景比讨论其理论本身更为重要，因为只有把某种理论纳入到话语分析之中，这种理论的现实意义才能得以明晰，也才能给要不要这种理论提供一个判断平台。

提出“意派”理论是为了建构“中国当代艺术自己的美学逻辑”，这样的文化诉求当然没有问题。同样，高名璐先生提出建立中国性方法论的一贯诉求也没有问题。在我看来，这是中国现代性意识的基本体现，也是现代性工程的不可或缺的内容，因为现代民族国家是政治现代性的实现形式之一，而一个民族国家必然要诉求一种民族文化。从这个层面上看，“意派”的提出可以被理解为现代性诉求的一种表现。

但必须要强调的是，一种现代性的民族文化必须符合现代性的规范，现代性有其基础性的规范内容，而不是一个可以随便乱贴的标签。其规范性内容的核心就是合理化，合理化也即意味着分化，因此现代性必然是分离的。不过

“意派”能够成立的依据，即它的当下历史背景，据说却是一种中国的整一的现代性。整一现代性是高名璐先生的关键词语之一，也是他最重要的思想支撑点，其核心依据就是中国追求现代性的过程中发生的诸多历史事实。从这些历史事实来看，中国确实存在着一种整一性现代性的历史形式。

有很多学者诊断过中国现代性的历史形式，其中，李欧梵先生的观点可作为代表。他认为，在中国，不管是民族国家的想象还是公共领域的建构，严格地说都没有完成，因此他把中国的现代性称为“未完成的现代性”。而其间的问题就出在民族共同体想象与公共领域之间的错位关系上，中国的民族国家想象并不是基于公共领域，而是由国家政府主导；反过来，公共领域的建构也没有达到公开论政的民主目的(11)。实际上，李欧梵先生描述的这种状况就是整一性现代性的体现，表现为国家与社会不分，政府与个人不分。总之，整一性是现性的未完成状态，是一种缺陷。

高名璐先生也意识到过这个问题，他认为：

不可否认的是，这种“整一性”带来了诸种政治性和社会性的结果……我们常常过度强调“整一”，就很容易被意识形态和政治的或其他形式的体制所利用，不管是哪样的体制和意识形态，都很容易把艺术和艺术家作为工具置入到所谓的“整一”之中。在这样的话语当中，艺术马上会变为一个附庸，一个陪葬品，它不能有自己的一种独立性。尽管在20世纪的不同时期，有不同的体制在变幻，不同的意识形态在转换，不同的主导话语在更替，但是实际上这种现象从未改变。

但是另一方面，高名璐先生却极力维护这种“整一现代性”的合理性，把这种“未完成的现代性”叫做“另类现代性”，这就不是把“整一性”视为一种症状，而是当做一种现代性的规范内容了。“另类现代性”的说法来自于社群主义理论，其代表学者泰勒提出要考虑到不同文化背景中的现代性模式是不同于西方中心主义的现代性模式的，进而划分了本质主义的现代性与文化的现代性，并认为前者压制了后者(12)。总之，泰勒的观点是在赋予中国这种非西方文化背景的国家现代性历史实现形式的合法性。但泰勒以及其他的社群主义者并没有拿出另一种现代性的规范内容，而只是指出了西方的以自由主义为基底的现代性的问题。因此，社群主义在智识上对自由主义和个体主义构成了挑战，但这种挑战并不意味着社群主义在理论和实践上就解决了它所指出的问题(13)。

高名璐先生的“整一现代性”无疑是对泰勒的“另类现代性”的具体回应与进一步发展，但他却把“整一性”当做了一种现代性的规范内容，整一性就是不分化，而不分化实际上就是不要现代性，因此，即使可以说“意派”的提出可以被理解为现代性诉求的一种表现，但其背后的“整一现代性”的方案内容却是非现代性的。那么，作为一种方法论及一种思维模式的整一性，到底要建构出什么样一种方案呢？

“意派”提供的答案就是要回到传统，回到1915乃至1840年之前的传统，如果它作为一种艺术诉求还是无关痛痒的话，那么高名璐以整一性为方法论筹划出来的整一的社会模式则更能说明问题。在这个社会模式中，居于中心的是知识分子精英，他们要么进入国家权力兼济天下，要么结社监督政府，或者保持个人的独善其身，还要建立公民院，用以监督、协调行政、立法、司法这三分公权，总之，社会权力结构要在知识分子精英身上整一起来(14)。这样一种“未来理想国的社会权力结构”实在是太好了，但这难道不就是儒家的贤人治国的理想吗？公民院不就是黄宗羲早就在《明夷待访录》中构想的学校议政吗？难怪高名璐先生批评新儒家太功利，原来他不经意站到了旧儒家的位置上。

晚明以来的儒家新思想中，是不是有着现代性的萌芽，对于这个问题，很难找到一种客观历史意义上的答案。但是，提出这个问题本身就已经意味着现代性规范内容的在场，即现代性已经在作为该提问的支配力量。因此，即使可以建构出一种儒家现代性，那么它首先是现代性，其次才是儒家文化中生长出的“另类现代性”。在这个基础上可以说，“并没有与欧美的现代性决然不同的中国现代性，尽管中国的现代性具有历史的具体性。”(15)

我想，不经意回到了儒家，并不是高名璐先生的本意，而是急

于拿出一个与西方现代性截然不同的中国现代性的情绪所致，以至于民族情绪大过了学术理性。在“意派”的论述中，这样的情绪比比皆是，如“解构主义对艺术作品或者本文意义的解释多少具有一些东方传统美学的因素”或“海德格尔的哲学可能受到了东方哲学的影响”，这些判断都只是臆测。据说海德格尔研究过《老子》，但那也已经是二战后的事情了，而海氏思想核心的《存在与时间》则是早在1926年就完成了(16)。如果说这类问题还只是属于不严谨的话，那么拿图理、图识、图形去对应抽象艺术、观念艺术、写实艺术，以及用理、识、形去对应海德格尔的此在、世界、器具，这完全就是在“畅想”了。

出现了这样的问题，不能不说这是一种文化民族主义的思想在作怪，但又不是梁漱溟、熊十力，以及河清那样的民族文化本位主义，而是掺杂了一种后殖民心态的对民族文化身份的“差异化定义”。总之就是要制造出一种相对于西方的文化差异，仿佛这种差异才有价值，但这种差异又不得不寻求西方理论的支持，以获得西方的认同和理解。

“意派”理论就是这样，其潜在的理想读者还是西方，它要用西方理论向西方讲述一个截然不同于西方的中国——在这个国家从来没有出现过像宋代院体绘画那样的再现性艺术；这个国家12世纪的《清明上河图》是对富足生活的礼赞，而荷兰17世纪的静物画就不是对富足生活的礼赞(17)——这样中国就可以被纳入到一个西方主导话语的差异游戏的结构中去。因此，从全球文化身份的角度看，“意派”仍然是高名潞先生所批判的那种中国符号，这不是说它浅薄、时尚、媚俗，而是说它依然在把中国这个复杂的文化多面体处理成一种单面的、易于理解的概念。“意派”对于中国古代艺术及当代艺术的描述，实际上还是处于高名潞先生曾经批判过的那种“美学的正确性”的思维中(18)。

另一方面，“意派”背后的文化民族主义诉求也吻合了一种国内的“政治的正确性”，它可以被视为一种深加工的国家意识形态，西方已经陷入困境了、走西方那套没有出路、中国要走自己的路、21世纪是中国的世纪等等这样的观点，也或隐或显地闪现在“意派”的论述中。在这个意义上，“意派”已经属于一种中国特有的文化保守主义——以左派激进主义立国的政府却要利用传统文化来强调一种民族意识，并把这种民族意识用来论证国家权威主义的合法性(19)——即使高名潞先生的出发点并不是这样。

西方固然面临着困境，不过中国自身也面临着困境，如果现代性包含着一种时间意识下的未来许诺的话，那么，不管是西方国家还是中国，或者其他文化背景下的现代国家，谁没有在更好的未来期待下而生发出当下的困境意识呢？困境意识本身就是现代性意识及现代性规范内容的在场，如果现代性意识必然带来困境意识，那么，“某一非西方的社会要么不进入现代性的泥潭，要么不得已被强行卷入这个泥潭，幸也罢，不幸也罢，与西方现代性思想一起寻求出路，还能设想别的可能？”(20)

文化民族主义与文化保守主义并不是一个贬义词语，它们只是一种文化态度及政治倾向，然而，在缺乏完善的公共领域的情况下，再加上国家意识形态的推崇，它们所催生出来的民族文化与民族政治图景经常是虚假的。因为，一种没有个人主义的民族主义，正如没有自由前提的群体责任，实际上是不能获得理论及实践的支撑的。而在全球化的背景下，这种文化民族主义与文化保守主义又总是与后殖民主义结盟，在“另类现代性”的名义下行反现代性之实，因此，在中国，如要真正地而后殖民说再见，必先要告别文化民族主义与文化保守主义。

最后，我们可以重新回到高名潞先生在20世纪80年代的发言：

西方人将东方神秘主义作为互补的营养，而我们恰恰在没有强烈的互补欲望下，沾沾自喜于古代文明，这正是一种民族自卑感的反向心理……应该看到，目前我们的艺术恰恰缺少的是理性，是思索，是观念，是意志，不是什么虚拟的幻想和浪漫，人为的神秘和以不变应万变表现手法。仅仅依靠中国哲学的“自我完善”求于内不是终极目的。求于内是为了制于外。只有这样，我们的国家包括艺术才会强大！再不能走我们古人历次创新的模式——“复古以开新”的老路了，其结果只能是中和、是改良、是自足体系中的小打小闹。我们需要的是跳跃，其实，无论怎样跳，也跳不出这块“地大物博”的土地的引力，纵观一下外来文化冲击中国的历史即可发现，中国文化的同化力是何等之强(21)！（《新洋务派与新中国粹派》）

我想，理性的提出，还并非只是无所针对地对一种创作思维方法的提倡。其目的及意义还应有：

1. 文化互补需求。我们的民族文化中需补理性成分（我们应将艺术首先理解为文化，而不是点、线、面。），正如英美逻辑分析哲学向欧洲大陆经验哲学和东方神秘主义吸收养分一样，不是“我们已有的好东西就必然是现实需要的”，而是“我们需要的方是好东西”。

2. 倡导面向现实的勇气，从自身周围开始审视与批判，不回避现实的痛苦。因此，不免带有宗教悲剧意味的崇高精神和永恒原则的追求，而对偏于唯美的半浪漫的诗情画意持反对态度。但由此也导致了画面带有消沉的气氛，这恐怕是一个过程。我们固然应不回避体验痛苦，但“末梢文化”与“世纪病”却不应是我们国民的营养剂。如何将崇高与悲壮、永恒与向上融为一境，应是理性绘画的一个方向。

以上论述旨在对近年理性绘画有一个简略分析，无意倡导“蔚然成风”，成风是我们的教训。然而，浅尝辄止也是我们的弊端，刚一涉足，就迫不及待地要回归传统和民族化，并名曰“中西合璧”，回归意识是我们近代以来没能完成中国的现代艺术体系的重要原因之一(22)。（《关于理性绘画》）

比较高名潞先生这20年跨度的思想转变，不由得让人感叹，昔日的开放心态，如今已经变得封闭，昔日对理性、观念、意志的明确强调，如今已变成讳莫如深的“意”。难道果真如弗罗斯特的诗句一般：“年轻时我从不激进，因为担心年老时会变得保守。”当然，高名潞先生的转变不仅是纯粹学术思路上的转变，或许，也是某种情境逻辑使然，某些非学术的因素使得他改变了20世纪80年代的开放的批评观念与90年代的谨慎的学术姿态。在他90年代的学术研究中，并没有“意派”这样的断言，反而提醒了一种“总结性发言”的难度，“似乎在今日的全球‘跨国’时代，仅仅使用一些基于单一视角的概括和预言去界定当代中国艺术现象，如果不是不可能的，那么也会变得日益艰难。”(23)但是，高名潞先生的雄心在于，他没有回避这种艰难，他在一种如履薄冰的理论论证和价值建构的路途中，以及一种“知其不可而为之”的心态下，欲以有涯之生立无涯之言，但一不小心，就在真理的边上滑倒了。

注 释：

- (1)高名潞著：《中国性 vs. 中国特色，方法论 vs. 时尚》，《艺术当代》，2002年第5期。
- (2)高名潞著：《意派论：一个颠覆再现的理论》，广西师范大学出版社，2009年版，第4~5页。
- (3)高名潞著：《意派论：一个颠覆再现的理论》，第5页。
- (4)海德格尔著，孙周兴编译：《海德格尔选集》，上海三联书店，1996年版，第901页。
- (5)参斯图尔特·霍尔著，徐亮、陆兴华译：《表征——文化表象与意指实践》，商务印书馆，2005年版，第24~25页。
- (6)高名潞著：《意派论：一个颠覆再现的理论》，第87页。
- (7)高名潞著：《意派论：一个颠覆再现的理论》，第33、89页。

- (8) 王一川著：《中国现代性体验的发生》，北京师范大学出版社，2001年版，第397~398页。
- (9) 王国维著：《哲学辩证》，《王国维文集》第3卷，中国文史出版社，1997年版，第5页。
- (10) 王一川著：《中国现代性体验的发生》，北京师范大学出版社，2001年版，第398页。
- (11) 李欧梵著：《未完成的现代性》，北京大学出版社，2005年版，第28~29页。
- (12) Taylor, Charle. Inwardness and the Culture of Modernity. in Philosophical Interventions in the Unfinished Project of Enlightenment, Axel Honneth et al, eds. Cambridge: MIT Press. 1992. p. 88-110.
- (13) 苏力著，刘军宁等编：《社群主义构成一种挑战吗》，《自由与社群》，三联书店，1998年版，第7~15页。
- (14) 高名潞著：《意派论：一个颠覆再现的理论》，第151~152页。
- (15) 刘小枫著：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998年版，第3页。
- (16) 关于海德格尔与《老子》可参，孙周兴著：《事实与立场——再谈海德格尔与老子》，中国现象学网 (<http://www.cnphenomenology.com>)，2009年。
- (17) 在《木马沉思录》中，贡布里希把古希腊、宋代、文艺复兴列为再现性艺术兴盛的三大时代；而对荷兰静物画的富足主题的分析，可参诺曼·布列逊，《注视被忽视的事物(静物画四论)》，浙江摄影出版社，2004年，尤其是第三章“描绘富裕”。
- (18) 高名潞著：《中国性 vs. 中国特色，方法论 vs. 时尚》。
- (19) 实际上，这种国家权威主义也并不是东方的专利，俾斯麦早就成功实践过了。
- (20) 刘小枫著：《自由主义，抑或文化民族主义的现代性——对泰勒的现代性理论的若干疑虑》，《直接民主与间接民主》，刘军宁等编，三联书店，1998年版，第107页。
- (21) 高名潞著：《新洋务派与新国粹派》，《中国美术报》，1985年第21期。
- (22) 高名潞著：《关于理性绘画》，《美术》，1986年第8期。
- (23) 高名潞著：《跨国经济与全球文化中的现代性》，《倾向：文学人文季刊》，总第12期，1999年，中国台北。

编辑：郑荔

#### >> 相关文章

- “意派”：最后的文化保守主义
- 高名潞：“意派”导读
- 网络批评的批评
- “意派”：最后的文化保守主义
- 高名潞：“意派”导读
- 鲍栋：未完成的语言学转向

更多>>

#### 最新新闻

- 误读福柯论《宫娥》(2)
- 误读福柯论《宫娥》
- 视觉图像与书写语言之间的权力史
- 视觉图像与书写语言之间的权力史(2)
- 意象之路：有关中国当代艺术的一种试探性理论
- 论新时期的中国雕塑
- 谋杀“真实”

#### 最新评论

暂时没有评论!

#### 评论区域

用户名:  密码:  验证码:  796666  匿名发表评论

#### 【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守中华人民共和国有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事责任；艺

艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款； 不良留言举报电话：010-11000000