

真实可信与价值中立

2010-3-3 23:02:08 作者：邹跃进 来源：中国艺术批评家网专稿 人气指数：29 字号：【大 中 小】

注明：未经本站允许，请勿转载！

摘要：本文是对拙著《新中国美术史》一书的反思，主要讨论当代美术史书写中的价值问题。本文认为这一问题至少有两个方面是极 其关键的：一是美术史家应书写谁的价值？二是在美术史的书写 中，价值中立是否是可能的？如果回答是肯定的，那它又是如何 可能的？三是美术史家作为美术史书写的主体，他的态度和方法 与价值判断的客观性应是一种什么关系？本文从价值中立是书写 可信的美术史所需要的立场出发，认为应以参与美术史的当事人 的价值观为书写对象，并在各种不同的价值观念中，确定其意义与 价值。同时在本文中讨论了主体间性、文本间性，以及无穷后 退的反思态度对于书写价值中立的当代美术史的重要性。

——关于当代美术史书写中的价值问题

从某种意义上说，本文是对拙著《新中国美术史》一书的反思。从2002年该书正式出版，到今年已有七年时间。尽管在我所知的正 式场合和发表的文章中，直接点名批评《新中国美术史》的学术观点并不多，但我仍然清楚，在私下议论该书的问题和缺陷的还是 会不少的，各种说法也都会有。我以为造成这一状况的重要原因，是拙著《新中国美术史》本身确实不完善，有许多问题需要进一步研究；二是新中国美术史离我们太近，我们的术观、价值观，甚至人生的经历都与它难解难分，这样，艺术观和利益的诉求也往 往会掺杂其中，而使我们难以站在超脱和客观的位置审视这段美术 史。这大概就是写离我们太近的美术史的困难之处吧。就我个人而言，自从一开始写作《新中国美术史》，我就希望能叙述一个真 实可信的美术史，但我发现，更多的问题不是来自事实，而是来自 价值领域。所以，在本文中，我只谈谈美术史写作中的价值问题。当然，我不想把本文写成书写《新中国美术史》的心得体会，而是 想从自己写作中遇到的困境和难题出发，提出一些带普遍性的理论 问题 提出我个人的看法与同行切磋讨论。

一、谁的价值观？

在写作《新中国美术史》的过程中，碰到的难题之一是价值判 断的问题。这里至少有三个方面的问题是极 关键的：一是美术史 家应书写谁的价值？二是在美术史的书写中，价值中立是否是可能的？如果回答是肯定的，那它又是如何可能的？三是美术史家作为 美术史书写的主体，他的态度和方法与价值判断的客观性应是一种 什么关系？让我从第一个问题开始。

我的艺术史写作的基本立场，是尽可能向读者呈现一种可信的艺 术史。鉴于此，在书写新中国美术史的过程中，我首先考虑的 不是 价值而是影响力，或者说我是从效果史的角度选择艺术家、艺术作品和艺术事件来叙述这段美术史的，即凡属在中国社会、文化和艺 术领域具有影响力的艺术对象，原则上都是我书写的对象。在此基础上，我才考虑书写谁的价值观的问题，我最终采取的方法是关注一切参与新中国美术史创造的当事人的价值观，不是后来者对当 事人的美术所进行的价值判断，更不是我作为书写者的个人的价值 观。为了说明这一问题在书写《新中国美术史》中的重要性，我首先要解释一下这个问题的重要性。

首先我很明白的一个现实是，新中国美术史是由两个大的阶段 构成的，即1949至1976年的毛泽东时代美术和1978年开始的改 革 开放时代美术。由于两个时代在许多方面的差异和对立，所以，对 这一时期美术的价值评 价至少有两种截然不同的立场。一种是1949 年以来一直延续至今的主流意识形态的立场，一种是改革开放以来 兴 起的现代主义立场。在主流意识形态立场的内部，除了“文革” 之外，对自1949年新中国成立以来中国共产党领导 主持、发起和操作的美术活动和创作的作品，基本上 是持肯定态度的，并由此而 形成了一种相对统一的判断美 术价值的标准，尽管在两个不同时代中，持守相同价值标准的意图和动机是不同的。改革开放之后，现 代主义艺术以及与现代主义相关的各种观念，成为美术价值判断的 标准而 与主流意识形态的价值判断标准形成了对立和差异。并在一 定程度上主导了改革开放以来的现当代艺术史的叙述。

上述新中国美术发展两个阶段的对立与价值观的不同，直接参 与了新中国美术史的书写。在拙著《新中国美术史》未出版之前的一些与新中国艺术史写作相关的著作中，以及在 一些与新中国美术史写作相关的论文中，都能看到三种不同的立场：一是王琦主编 的《中国当代美术》，此书的价值观念是主流意识形态的代表；二是侯 侠和李小山合作书写的《中国现代绘画史》（其中有新中国美 术部分），吕澎、高名潞等人书写的改革开放之 后的现当代美术 史，这些美术史基本采用的是现代主义艺术的价值观念；三是几乎不涉 及，也不分析和阐释新中国美术中的价值，而只描述和呈现这段 美术的历史与作品的美术史，它以陈履生、严善禧和王明贤书写的1949至1 976年的《新中国美术图史》为代表。我在书写《新中国美术史》之前，面临的正是上述的情形（其实这一情形仍 然存在，原因是多方面的）。至少我当时认为，包括现在我也认为，我并没有采取任何一种单一的价值观念，而 上述不同，甚至对立的价值观作为新中国美术史本身不可分割的一部分来审视、分析、阐释和叙述的，我自己 的判断则基本上是从参与美术史的当事人的艺术观念、艺术实践与相应的艺术和社会目 标的关系中推导出来的。

为了说明从当事人的价值观，作为书写新中国美术史的出发点 这一问题，我将举“文革”美术史的书写为 例子。众所周知，“文 革”和“文革”美术是改革开放后受到严厉批判和否定的一段美术历史，并且特别有意思 的地方还在于，不管是主流意识形态，还是持现代主义艺术立场的前卫艺术，在否定“文革”美术这一点上， 几乎 人的一致。但在在我看来，这种批判和否定，在艺术史的意义 上说，它属于改革开放之后美术历史的一部分，而 与“文革”美术 本身无关。我这样说的意思是，参与“文革”美术的当事人，并没有用改革开放之后的价值观念去 评价他们的艺术，他们评价艺术的价值标准也与改革开放之后现代主义艺术的评价标准截然不同。这意 味着在

“文革”美术史时，只用后来的价值标准去批判和否定它，并以此证明“文革”美术在艺术语言上的浅薄庸俗。观念上的非人性化，在艺术主体性上的缺失等问题，那么，我们所看到的“文革”美术史，则充其量只是这些艺术观念、价值标准是正确的反面材料和例证。这样的美术史，即使政治上是正确的，也是令人乏味和枯燥的，因为它把美术史的叙事变成了某几个简单观念的说教，遮蔽了美术历史中丰富而又多样的观念和意义。

改革开放以来，我们会发现在一些艺术史的叙事中，把改革开放之后的价值判断，作为“文革”美术的历史本身来叙述，实际上已成为一种流行的方法。而在我看来，这种书写历史的方法，与用现实主义和浪漫主义来书写中国古代美术史的模式，在学术水平上，几乎没有任何的进步。它们的共同特征是，不是从美术历史发展的内部，去分析和阐释推进艺术历史发展的观念、动机、价值标准与艺术史的内在联系，而是从外部强行输入一种观念、价值判断等，去剪裁历史，要求历史，修正历史和评判历史。

具体到“文革”美术来说，它的艺术价值与“文革”的价值密不可分，那么，要以“文革”美术参与者的艺术价值观为艺术史叙述的出发点，就得首先分析和阐释“文革”发动者的价值观及其与艺术上的价值观的内在联系。并且在我看来，这种分析和阐释，首先不是为了指出其价值观的正确与否，而是要找出当事人发动“文革”的动机和意图，进而指出他们采取某种价值观的原因。用福柯的话说，要指出历史上某些看法的正确与错误并不难，困难的是弄清他们的看法的理由和原因。比如从科学的角度看，要指出古人关于天圆地方的观念是错误并非难事，但要真正理解古人这样说的意图和原因则并非易事。所以，从艺术史书写的角度看，这种方式——历史上当事人的艺术价值观——无疑能写出更丰富和可信的当代美术史。

二、“历史”在哪里？

实际上，我在书写新中国美术史的过程中，解释参与美术史创造的当事人所持的价值观，及其形成的原因，是第一步，接下来的工作，或者同时要做的，是对当事人的价值观的价值和意义，以及它在各种价值观念中的位置 and 地位进行阐释。而当艺术史的书写工作进入到这一步时，必然碰到的难题是，我们用什么样的标准，以同样的原理判断当事人在艺术上的价值观是合理和有价值？或不合理和无价值的？也许从表面上看，这种情形倾向于以书写者本人的价值判断作为判断当事人价值观的那一步，但在看来，这正是书写美术史，特别是书写者自身的价值观仍然具有利害关系的当代美术史时，首先必须引起警惕的。至少在我看来，在价值这一问题上，如果说以美术史参与者的价值观作为书写的对象，是保证价值中立的美术史写作的起点的话，那么，对这种价值做进一步的分析、阐释和判断则是第二步，但这一步不是回到书写者的价值观，而是应进入到当时的历史和语境中，在可考的各种价值观念的冲突和差异中，准确测定当事人的价值观的价值和意义。为了说明这一点，我把我碰到的一个质疑为例给予解释。

记得在云南召开的一次学术讨论会上，段君认为我在《新中国美术史》一书的后半部分，不应写主旋律的艺术，在他看来，主旋律艺术因为不符合艺术自律的现代主义原则，所以不应纳入美术史的书写范围。这就是我所说的用一种艺术价值观，去剪裁美术历史的方法。而我认为，对于新中国改革开放之后的美术发展来说，官方艺术占有重要地位，不对它的艺术价值进行分析，就不能真正理解其他艺术，如前卫艺术观念和价值的。所以主旋律这一概念在

1988年提出，标志着执政党在对待艺术问题上的一些重要变化，那就是执政党不想再以党的意识形态领导所有的文艺创作领域，而是只把为党服务的主旋律艺术看成是艺术生态中的一种物种，同时也允许其他物种的存在（尽管说在事实上，这一点一直没有真正彻底的做到过）。至少从主旋律这一概念的本来含义看，中国共产党为执政党，在文艺政策上比过去更宽容，同时也更明确了作为党的意识形态服务的艺术，只能在一定范围内即主旋律的意义上存在。这就是我从这一概念本身分析出来的含义，同时我又在此基础上进一步到当时的历史语境和各种文本出发，认为官方提出主旋律文艺，并倡导其存在的价值，从根本上说是为了安定团结，以便集中精力搞经济建设。所以，在我看来，官方倡导主旋律文艺，虽然在艺术上不可能有什么作为，但对于一党执政的中国社会来说，它表达了中国共产党希望在一个政治稳定的条件下，一心抓经济建设的想法，而政治稳定，人心齐重，这样，作为表达和宣传执政党的主旋律文艺就具有了它自己的价值定位。而对于美术史家来说，揭示出当主旋律艺术概念提出的原因，分析它所持有的价值观及其在当时的社会功能，包括它的局限和缺陷，就是他书写的对象。所以，当段君提出我不应在《新中国美术史》中书写主旋律艺术时，让我感到很吃惊也就很自然了。

在我看来，美术史家以什么方式进入美术历史的写作，并全面客观地分析和阐释当事人价值观的价值和地位，与美术史家是否真正尊重历史本身的主体地位，听从历史的召唤有关系。在此意义上说，美术史家与历史本身是一种互为主体的关系。美术史之所以是主体，是因为艺术的历史是由人创造的，而不是一个自然对象。一个意义上说，美术史家与作为主体的历史之间的这种主体间性，是以历史上的文本间性为前提和基础的。或者准确地说，美术历史中的主体，在另一种意义上也就是文本间性的总和与集合，因为美术历史中的主体只能以文本的形态才能存在。正是在这一角度上我们说，历史中各种文本是会自动发出声音的，对于美术史家而言，要真正听明白、弄清楚他们说了什么，进而在更为宽广的文本间性之中，或者众声喧哗的话语中，分析和阐释他们的价值观，以及这种价值在当时的地位和功能，当然也包括它的局限和问题。

从美术史的角度看，至今为止我们也没有发现哪种艺术形态在价值上是没有局限的。黑格尔认为艺术属于对精神中的低级阶段，但当艺术进入历史之后，绝对精神只能片面性中显现自己，所以，黑格尔把艺术历史叙述为否定之否定的历史过程。这意味着过去的艺术之所以能被否定和超越，就在于它是局部的、片面的、具体的历史的。从这一角度看新中国美术，我们也不难发现它同样是在不断否定过去艺术价值的局限性的过程中发展变化的：“文革”美术是对17年艺术的否定和超越；改革开放以来的美术又是对“文革”美术的否定。而从改革开放以来的美术发展看，如果说20世纪80年代的美术是建立在对“文革”美术否定的基础之上的话，那么20世纪90年代以来的美术也在一定程度上否定了80年代的美术。我认为在书写新中国美术史时，要充分考虑到美术发展历史的复杂性，这也就是说美术史家既不能站在后30年的价值立场去否定前30年的美术，也不能用前30年来的价值否定后30年的美术价值，而是应该把这种否定看成是美术历史本身的一部分。比如有论者认为20世纪80年代出现的乡土写实主义是真实的反映了中国的乡土社会的艺术，而“文革”美术则是假大空的艺术，是庸俗现实主义艺术。如果作为一种艺术批评，不顾历史去倡导一种艺术价值是无可厚非的，但是，如果把这种对“文革”美术价值评判看成是“文革”美术本身的价值，那就离可信的美术史有了很大的距离，因为对于美术史家来说，重要的是要理解和阐释“文革”美术为什么不像乡土写实主义那样去真实反映中国农村的贫穷和落后，反而要把它描绘成到处莺歌燕舞的美好景象。如果我们这样来追问“文革”美术的价值，我们就会发现它有意遮蔽中国农村的贫穷与落后，其实是另有企图和价值观，而在我看来，揭示“文革”美术的这种企图和价值观，才是美术史家真正要研究的对象。

在我看来，在美术史的书写中，美术史家的价值中立之所以可能，就在于“历史”只存在于文本之中，而本作为“历史”的边界，是可以成为判断一位美术史家的价值判断是否客观公正的标准和依据的。

三、“我”在哪里？

我们可以把一般历史学中所说的历史就是历史学家的历史，改写为美术史就是美术史家的历史。我认为这话在一定的条件下并没有任何问题。但如果我们追问美术史家在书写美术史时怎样才能呈现真实可信的美术史时，问题就会变得复杂起来，那就是美术史家作为美术历史书写的主体，与历史形成一种什么样的关系才能呈现真实可信的历史呢？我曾有一些学术演讲中用一种夸张的口吻说，在美术史的书写中，书写者应处在一种无穷的状态和位置上，才有可能让美术历史的真实一面呈现出来。当然，必须说明的是所谓无穷后退，在此不能理解为无所作为，而是强调美术史家在任何条件下都应采取审慎和反思的态度，与那些能呈现美术史的有关文本保持一种有效的距离，在这里，所谓后退也就是保持这种距离的一种策略。

举例来说，新中国成立之后，中央美术学院和中央美术学院华东分院都开始重视中国画中的人物画创作人才的培养，从当时的历史情境看，江丰和徐悲鸿所起的作用是很大的。关于这一点，我们可以从当时的权力结构、文艺观念和教学方案中找到依据。当时的中央美术学院华东分院的前身是杭州国立艺专，它不像徐悲鸿主持的平国立艺专那样有着著名的中国人物画家。所以，新中国成立之后，由江丰主持的中央美术学院华东分院，把一有较好人物画基础的学生留校任教。进入20世纪90年代之后，一些学者开始把在

20世纪50年代初期，在新中国成立之后中央美术学院华东分院培养起来的一批中国人物画家，如李震坚、昌谷和方增先等人，由于他们在毛泽东时代所取得的艺术成就而被称为“新浙派”，并认为他们与当时以中央美术学院为代表的“京派”形成了差异。事实上，对这种差异的判断也包含着一种价值观，即“新浙派”比“京派”更重视传统笔墨。在我写作《新中国美术史》时，这种看法已经存在。很显然，用“新浙派”来梳理和重理解20世纪50年代以来中国人物画的历史，其实涉及到两方面的问题：一是这种对美术历史的理解是否准确是这种重写历史的动机是什么？前者属于20世纪50年代以来中国人物画的历史不可分割的一部分，我们可以用当时的历史检验这种说法的可信度和真实性，后者则属于20世纪90年代以来的美术史部分，在这里，关于“新浙派”的说法的正确与否已不是最重要的，重要的是它这样说的动机、意图与20世纪90年代以来的历史有一种什么样的内在联系，它在什么层面上能说明美术价值观已发生了变化。

关于“新浙派”这个问题的研究，我在《毛泽东时代美术中的“浙派人物画”及其与当代文化语境的关系》关于“浙派人物画”及其研究和艺术实践的几点认识》一文中有相应的研究和结论，在此不予赘述。我只想说许多情况下，我们总是关心故事讲述的历史，而常常忽略讲故事的人所处的历史，以及他的动机和意图，特别他所持的价值观。所以在我看来，看清这两个问题的区别，并分别给予研究，无疑是需要我们后退一步，站在一个相应的距离才能做到的。当然，我所说的后退还不仅如此，其中同样重要的还包括书写美术史的主体，即美术史家对自己看问题时所处的位置和立场的反思和质疑。

前一段时间，一些青年批评家对鲁虹的历史意识概念给予了质疑和反驳。其实两者之间的真正冲突是怎样评价吴冠中的艺术价值。鲁虹认为从历史的上下文关系看，改革开放之初吴冠中的艺术理论和实践都是有价值的并对新中国美术史的发展作出了贡献。很显然，鲁虹对吴冠中的艺术评价并非是在表达自己的艺术价值观，而是依据历史的上下文关系和效果历史两个原则做出上述结论的。鲁虹的这种“历史意识”，在一定意义上说已经超过了美术史书写的基本要求。一些青年批评家把吴冠中在美术史中的历史地位与吴冠中的艺术水平完全等同起来，在我看来，是因为不明白美术史作为一门学科与艺术批评这门学科，在处理研究对象时的区别所造成的。

事实上，我在上面讨论的问题，都与“我”在哪里这一问题相关联，在此我想对这一问题作一点总结：在美术史的书写中，美术史家的价值观，也即他的主体性，首先表现在他的“无我”的态度和无穷后退的立场上，他能够虚心聆听历史的声音，在文本间性中，能以审慎的态度，准确的判断和严密的逻辑，去编织和重建美术史的发展。在这一层次上，美术史家的主体性，是以他的“无我”为特征的。其次，正如新历史主义的代表人特所认为的那样，历史学家是一个讲故事的主体，所以，叙事不仅是呈现历史的唯一途径，而且作为一种历史书写的方法，历史学家的价值观、主体性，以及他所持有的意识形态，都会巧妙而又不露痕迹地渗入其中。所以在我看来，美术史家的价值观，正是通过叙述美术史的方法体现出来的，这个方法既与艺术史观有关系，也与书写结构、布置、修辞方式、材料取舍等叙事技巧相关。

也许对于美术史家而言，在讲艺术的故事时，“我”是一个悖论：越是无我才能越是有我。

2009-11-8于北京望京花园

编辑：

>> 相关文章

- 真实可信与价值中立
- 新兴的70后艺术力量
- 三十年美术理论中的传统与现代之辩
- 现代性的起源、性质及其混杂性
- 论史前及原始造型艺术的审美发生（3）
- 论史前及原始造型艺术的审美发生
- 从图像和作品到影像和文本
- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 新兴的70后艺术力量
- 三十年美术理论中的传统与现代之辩
- 论史前及原始造型艺术的审美发生（4）
- 论史前及原始造型艺术的审美发生（2）
- 杨卫：邹跃进仍然是最善于思辨的人之一
- 从图像和作品到影像和文本

更多

最新新闻

- 走向“后观念”：范畴的超越与意义的重启
- 狩猎与矿石

最新评论

暂时没有评论！

- 现代水墨史写作的方法论基础与问题意识
- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 陆俨少的绘画
- 古今之辩：2000年以来中国思想界的现代性之争
- 警惕：无边的现代性

评论区域

用户名: 密码: 验证码: 795190 e 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《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；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法律责任；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，艺术批评家网站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



[关于我们](#) | [联系我们](#) | [诚聘英才](#) | [广告服务](#) | [版权说明](#)

Copyright © 2008 yspj.com Corporation, All Rights Reserved 艺术批评家网 版权所有