

走向世界与主体精神

——中国美术话语建构初探

潘天寿纪念馆馆长 | 高天民

之三

1917年,康有为发出中国画“衰弊极矣”的惊呼之后,遂引发陈独秀“美术革命”的呼喊。这种由“衰弊”到“革命”的逻辑随之构成了20世纪中国美术演进中的重要特征和历史推动力,也由此启动了中国美术“走向世界”、赶超世界“先进水平”的步伐。这其中隐含着这样一种逻辑,即中国落后、西方先进;中国艺术要改变这种落后面貌就必须进入西方,进入西方即“走向世界”。这种逻辑不断地催发着中国艺术和艺术家融入西方和“走向世界”的冲动。但是,当今天再反观这一现象时,我们才更深切地认识到,失去了主体精神的“走向世界”,永远只能是对别人的丰富和补充,而主体精神的确立绝不是空谈,是由诸种因素和条件所构成,其中,话语建构具有重要意义。

走向世界与走向未来

“走向世界”本身已经作为一种话语深深地嵌入了中国人的心里,以致在近一个世纪的时间里,中国艺术家为此付出了沉重的代价。20世纪初的“洋化”进程带来了中国美术界视野的开拓和对美术本身更深入的理解,特别是加强了中国艺术家的写实能力,但问题的另一面却是在一个时期中对中国文化和艺术的全面否定。这种否定影响遍及全社会,以致青年学子大都放弃学习中国画,对西方艺术趋之若鹜。1928年,杭州国立艺术院成立时,中国画系最终因招不到适量的学生而无法建立就是一个典型的例子。更严重的是,这种建基于“西方先进、中国落后”话语的风气直接导致了20世纪50年代的民族虚无主义——传统中国画被取消,代之以“彩墨画”。其必然的逻辑是,这种民族虚无主义一直延伸向80年代,并在全盘西化的思潮中产生了中国画“穷途末路说”。由此可见,“走向世界”的心态常常伴随的是对自我的矮化和对民族文化艺术的否定。

在“走向世界”的过程中,中国美术表现出来两面性:将中国画西方化和将油画中国化(即中国画的现代化和油画的民族化)。这反映了中国艺术家在心理上的纠结:要“走向世界”就必须改变自己以适应现实,但这种改变可能又将意味着自我的丧失,这对于一个有着五千年文明史的泱泱大国来说将是一种灾难。今天看来,这种矛盾和纠结对于一直着力于在表面上“走向

世界”的中国艺术家是难以避免的。上世纪80年代就有人提出进入西方一流展览或在西方高层次美术馆、画廊销售,就是中国美术“走向世界”的标准。^[1]这显然是以一种表面性代替另一种表面性。

但在此期间,我们也注意到对“走向世界”的另一种思考,即“走向未来”。上世纪80年代出版过一套《走向未来》丛书,十分著名。该丛书包括了《人的发现》《现代物理学与东方神秘主义》《语言学和现代科学》《看不见的手》《人的现代化》《探险与世界》《摇篮与墓地》《艺术魅力的探寻》等一大批在那个思想解放和渴望知识的年代里极具诱惑力和蛊惑力的著作。该丛书的意图在“编者献辞”中明确体现出来,即注重科学的思想方法和新兴的边缘学科的介绍,从世界观的高度把握当代自然科学和社会科学的最新成就,以推进自然科学与社会科学的结合。^[2]从这个角度,我们看到中国人心态的重要转换,即对以往“走向世界”话语的反思,并希望中国美术走出这一话语的迷思而走向未来。

“走向世界”与“走向未来”是两种不同的心态。“走向世界”是一种典型的弱者心态——真正强大的国家从来都不会有“走向世界”的想法,因为我们就在这个“世界”之中。而急于走向世界,实际上就意味着我们还不在这个“世界”之中,但关键是,这个“世界”还不是我们的世界,而是一个由别人主导的世界。所以,这样的“走向世界”就是对别人主导的世界的参与。这样的结果可想而知。对此,我们不如说是“参与世界”可能更为恰当。当然,在中国要“参与世界”的时候,也正是世界势力范围业已瓜分完毕,已经形成了一个由西方主导,在各个方面都已建立并完善了话语秩序的时期。在这样一个“世界”里,中国唯一的选择就是参与进这样的“世界”,以求在参与中寻找改变这个“世界”的机会和可能。或者说,没有参与,就不可能进入,更不要说改变。但问题在于,一方面,我们在这样的参与中是否明白自己的位置和角色?另一方面,我们对自己参与的策略和战略是否有一个明确的思量?如果连自己的处境和地位都不自知,或者说,缺乏一种自省的主体精神,怎么可能知道自己想成为什么,也就更不

要指望去改变和主导这个“世界”。

西方话语与中国话语

这就使我们越来越感到“话语”以及话语建构在参与世界时的重要性。“话语”的建构与文化战略密不可分。我们以往的文化战略由于渗入了过多的意识形态，往往成为文化政策，远离了艺术本身。所以，文化战略不仅是一种人为的观念与策略，更是文化内部规律和美术自身特性的客观反映。文化战略离开了这种内部规律和自身特性的客观、真实反映，就只能是即时的政策，而无法获得切实的效果，也不可能长久。

要谈论中国话语的建构，首先就需要对西方话语有一个基本的了解。西方是在经历了文艺复兴的洗礼之后才逐步建立起自己的话语方式的，这是一种以人类学或人种学为基础而逐步建构起来的“白人中心主义”的话语。在此之前，西方一直处于一种混沌状态，在许多方面与非西方世界相类似，如浓厚的宗教意识、神秘主义，构成了对不可理解事物的崇拜。但是，自文艺复兴起，西方开始大力推进人文与科学，使其传统中的现实主义精神不断扩张，进而借助科学工具将其触角伸向了全世界。这一过程奠定了西方话语的基础。我们看到，西方正是以其科学话语的优势开始构筑其人文话语的。其中，奠基于科学的达尔文进化论起到了重要的推进作用。按照其基本原理，世界上的任何生物都有由低级向高级不断进化的过程。因此，在生物界就存在着一个最高级的统治者，这就是人。当这一科学话语被引申进入人类学、或人种学以至整个社会学领域的时候，便逐步形成了“白人中心主义”的话语，即白种人是所有人种中最高级的，并依据一整套话语建构和科学依托最终被表述为具有统治其他人种的“天赋权力”。因此，其一切文化、艺术、伦理、宗教皆成为一种为其他“低等人”所效仿的标杆。西方由此开始了对非西方世界文化和艺术的“合法性”统治以致摧毁和掠夺。这种话语方式今天已经受到猛烈抨击，失去了市场，但它所建立起的话语体系和看待世界的方式却值得我们注意。

可以看出，西方话语是一种强权话语，它首先把自己置于一个世界的主人和拯救者的位置，并赋予其似乎不可剥夺的合法性。相比之下，中国却是完全不同的状况。自秦始皇统一中国之后，儒家思想开始受到历代历朝的重视和推崇，之所以如此，是因为儒家极为重视中庸、教化和以礼治天下的观念。之后又融入了道家的天人合一思想和佛教及时行善以获转世的思想等，最终形成了中国人和谐、中和的民族特性和天下观。特别是中国传统的“五服”观确定了一种明确的中国天下概念，不是以强权的征服而是以其文化（或濡化）和怀柔来实现不同部族、文化、种群之间的和谐共处。这种与西方截然不同的文化观和天下观一旦面临西方以科学为依托的强权话语时，常常表现出自我退缩、甚至自闭的倾向。因此，我们就可以理解为什么近代以来中国只能采

取的是一种应对的策略，即出现各种应对话语，而无法产生干预性话语。

但随着近30年来中国经济的迅猛发展和中国综合国力的提高以及综合影响的扩大，我们已经可以在世界上发出自己独立的声音。特别是国内外的形势大为此提供了条件和可能。在内部，经过上百年现代化的摸索和努力，我们不仅建立起了较为系统和健全的政治体制、经济体制、法律体制、文化体制和学科体制，而且在相关领域也已有了深入的研究和理解。同时，各体制之间也经过了相当的磨合，使整个国家处于蒸蒸日上的发展状态。在外部，国际形势发生了重大变化，由以往的单一、纵向的结构转变为多元、平面的结构。这促使整个世界开始了新一轮洗牌和整合。西方的主流话语开始受到挑战，各种政治和文化力量开始发出自己的声音。正是在这种新的世界格局中，中国及时地提出了“和谐世界”的理念，在世界上产生了广泛的影响，其中包含了对当下世界的判断和对未来的构想。和谐理念的基础是建立不同文化间平等、互补的关系，而不是高低、征服的关系。其战略意义在于，它有助于改变人们对西方话语的依赖和新话语的建构，建立不同文化自信、平等对话的基础。因为和谐观的一个重要文化理念就是“和而不同”，其内在的意蕴所包含的普世价值在于，它适应各种文化的发展需要，将世界作为一个互补、但又各自独立的整体，为不同文化的新发展提供了可能。

“和谐世界”的理念为我们思考美术领域中国话语的建构提供了契机。从和谐理念来看，我们将看到一个不同的美术史，即中国美术史以及中国美术史与世界美术史之间，是一个消弭冲突、不断构筑和谐、平衡关系的过程，而不是“反叛”和“革命”的过程。这与西方进化论的美术史有着本质的区别。按照我们习以为常的美术史，总是“新的”取代“旧的”：“新的”艺术形式取代“旧的”艺术形式、“新的”艺术家取代“旧的”艺术家、“新的”艺术观念取代“旧的”艺术观念、“新的”艺术流派取代“旧的”艺术流派，如此等等。于是“反叛”和“革命”成为这种“取代之路”的必然选择。西方美术史教科书和美术史的叙述方式告诉我们的就是这样一种状况。这也成为我们今天美术史叙述的基本方式。似乎美术史本该如此。但中国传统美术史的叙述方式却与之大相径庭。我们在中国（也是世界）第一部美术史著作——张彦远的《历代名画记》中更多看到的是画家之间的关联性和传承关系，而不是反叛和革命。其开篇就阐明了绘画的本质与特征：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非由述作。”这显然是一种美术的整体观。所以，和谐理念强调的是建立而不是破坏，是彼此之间相互依存的关联性而不是此消彼长的冲突和取代。这就让我们看到了事物之间的一种新型关系。

从和谐理念来看，中国美术史始终是一个自律的过程。尽管

从短期看，中国近现代是一个变异的过程，但当我们将近现代这个短时期放在整个中华民族历史的长河之中考察，它仍然是一个自律的过程，即它是按照中国自身文化和艺术的逻辑轨迹在不断延伸的。特别是近10年来，中国美术已重新开始了向其原本自律性的回归——当然已有了新的含义，其中现实主义观占据重要地位。尽管现实主义本身并非中国的产物，但一方面现实主义中求真的思想和对人与物及其关系的关注与中国传统文化中的和谐观和天人合一的观念相吻合；另一方面，西方的现实主义今天也已被改造为适合中国人审美并表达中国人现实情感的重要手段。特别是当我们从和谐理念来考察时，现实主义艺术观（不仅指“写实”）实际上已不再是一种与意识形态相联系的所谓“落后”的艺术观念，而是一种与中国传统文化相联系的、从本质上揭示人与人、人与自然、人与社会和谐平行关系的艺术理念。它不仅仅是一种手法，更是一种理念和态度。

从和谐理念来看，中国画天然地具有普世性和未来性，因为它本身就是以和谐为基础的。和谐的自然观使中国画始终把对人、自然、社会及其相关性作为自己的关注对象，这就是为什么花鸟画和山水画始终是中国艺术家的表现对象。中国艺术家在对自然的关注中不仅在探询着自然的秘密和本质，以及人与自然的关系，寻求着个人情感表达的恰当方式，而且也由此进入对艺术本身秘密和本质的探寻。尤为重要的是，它藉此展现出一种个人的格调、品格和思想。这种始终把人置入艺术作品的行为和观念，在任何文化和情境中，都具有无法回避和泯灭的超功利、超阶级、超文化的价值，而这个人又是历史、社会、文化等诸种外在因素的会接点。这个“人”，既是个别的，也是普遍的。西方观念强调对自然和人的征服的油画却在西方“死亡”了，而在中国，不仅中国画得到了进一步的发展，呈现出繁荣的局面，即使已被改造后融为中华文化一部分的油画也得以发展和繁衍，反证了中华文化和中华理念的生命力。

总之，和谐理念打破了以往西方艺术以进化论为基础的“进步观”，使我们看到，在美术内部各画种与形式语言之间，以及各民族不同文化和艺术之间，无所谓高低、“先进”与“落后”之分，有助于建立一种与西方“中心/边缘”二元结构相对立的、平面的多元结构的世界美术史观，有助于不同文化艺术之间平等、客观的研究与交流。从和谐世界的理念出发，可以建立我们重新解读中国和世界美术史的一种重要方法，由此建立我们自己的话语——一种具有主体精神、强调不同艺术、不同文化间和谐

共生的中国话语。

中国话语的建构

中国美术从“走向世界”到“走向未来”，再到今天深刻地意识到话语建构的重要性，经历了一个对艺术和世界的逐步认识与自我反思的过程，在这个过程中，中国美术经历了曲折和奋斗，开始逐步恢复了其自律性的发展和作为一个大国的文化自信。更重要的是，在观念上开始走出以往狭隘的“走向世界”的话语束缚，以积极主动的姿态面对世界。话语建构意识的觉醒就是这种姿态的最好体现。

但正如前文指出的，这种话语的建构并非是一蹴而就的事情，需要经过长期艰苦的努力。因为它不仅是一个话语构想，还涉及到话语本身的结构、概念、逻辑等，话语本身还需要深入思考、推敲、论证。话语是一个整体，而不仅仅是一个概念，更不是一时的臆想，是经过深思熟虑后的逻辑结果，但更是集体智慧的结晶，这是其一。其二，中国话语的建构必须坚持民族性、普适性、多元性和可持续性这四项基本原则。话语的民族性既是其身份的表征，也是其文化逻辑的支撑，没有民族性的话语就不可能具有民族性的贡献。话语的普适性是就全球性而言的，任何话语没有全球视野和普适性就不可能为人们所接受，更不可能产生全球性影响。话语的多元性意味着其包容性，没有包容性的话语也就不具有普适性。特别是对中国文化今天的处境，更是如此。不过，这种包容性绝不是无所不包的，也应有其边界。话语的可持续性既决定于其结构，也取决于其对传统文化的整合程度。建立具有包容力的普世价值话语在结构合理的情况下，必须体现出对传统文化的整合与转化。否则，可能会变为意识形态的表述。其三，话语的建构和传播尤其需要实践的检验，即通过艺术写作使话语显现出来。任何话语都不是直白、空洞的“说法”，而是在与实践的结合与检验中得以呈现的。或者说，它是通过具体事实的描述、并在这种事实的支撑下显示出其力量和影响的。

中国话语的推出必然要在与西方话语的比较、较量甚至冲突中进行，因为中国话语的提出本身就是以西方话语为批判对象和参照系的。因此，中国话语的出场一方面具有一定的继承性，另一方面则带有天然的批判性和超越性。显而易见，按照西方的逻辑必然得出“文明冲突论”，但按照中国的逻辑却是“文明和谐论”，这正是当今以及未来的世界人心所向。

注释：

[1] 张学颜，《美术怎样走向世界——几个实际问题的思考》，《美术》，1989年第7期。

[2] 《走向未来》丛书编委会，“编者献辞”，殷陆君编译，《人的现代化——心理·思想·态度·行为》，四川人民出版社，1985年版。