

“溪山清远”的当代含义

——关于中国当代艺术史书写的语境问题

吕 澎

在艺术史研究中,语境分析是一个常识。可是,分析与写作中国艺术史尤其是当代艺术史的语境究竟是什么?时至今日,在不同关于中国近百年美术史特别是1979年以来的中国新艺术的历史写作中,本体论阐释或者形式分析仍然是美术史写作的主流,结果,人们很难对不同艺术现象和材料进行符合艺术史意义的安排。从晚清到今天,一百多年过去了,书写这一百年艺术史的工作非常紧迫,尤其是对改革开放三十多年来的艺术,如何看待其基本语境以及涉及语境的文明背景成为重要的课题。本文讨论了晚清以来的艺术发展与语境的关系,强调了历史学家高度重视语境的必要性。同时,针对今天全球化背景,这个问题已经涉及到了如何书写今天的世界艺术史这样的大问题。

一、不同文明背景的艺术史书写问题

人类正面对着全球化的现实,可是这并不意味着不同文明将化约为一个简单的“世界文化”的概念。后殖民理论之所以为亚洲艺术理论家和批评家所关注,其原因也来自于对文明冲突的解释上的难题。从19世纪50年代开始,中国和日本等国家的艺术为许多现代欧美艺术家创作抽象作品提供了灵感。由于世界政治与经济格局的变化,像克莱曼·格林伯格(Clement Greenberg)这样的艺术批评家对美国现代主义的推崇本身就带着单一的文化逻辑,他不过是给予早期欧洲现代主义以不得已的认可。在欧美,尽管关于当代亚洲艺术的展览在逐渐增加,亚洲艺术也已经渗入到了不少大型国际性展览中,但是,基于话语权的重心,亚洲当代艺术(中国当代艺术自然是其中一个特殊的部分)总是西方话语与意识形态的另一种表述,在很多情况下,亚洲当代艺术的价值观念总是配合着西方普世价值观的要求,无论艺术家是否意识到这一点。

不同文明存在着共同特征的事实,不意味着不同文明的语词本身构成的影响力没有差

异,而现在,这个影响力的结构正在发生变化。那种被西方策展人选择或者“应招”到国际舞台上参加展览的现象仍然存在,不过,今天的情况是,并没有太多的西方策展人像过去那样对亚洲或者中国的当代艺术充满兴致。在中国,尤伦斯基金会对其收藏的中国当代艺术的分批出售,在人们心目中加强了这个印象。然而,中国经济的崛起又唤起了亚洲艺术收藏与投资的高潮,结果人们发现,亚洲开始凭借自己的力量在创造影响力,但这个时候的影响力不再成为西方的猎奇或者宴席中的拼盘,而开始出现接管文明影响力舞台的势头。这个势头的内在含义不同于人们简单的判断:仅仅是提升世界对亚洲当代艺术的注意力,而是,这个变化中是否存在着文明影响力的结构性改变。

从艺术史写作的角度去观察这些新的现象,无疑能够让世界对亚洲的新艺术有更好的认识与理解。我们知道,今天的世界艺术史开始增添一些中国当代艺术的材料,不过,大致从1989年“冷战”结束之后,世界的格局发生了如此大的变化,亚洲当代艺术却没有在西方学者完成的艺术史著作中给予符合历史逻辑的陈述。然而,为什么在“二战”之后,欧洲的现代主义在美国获得了延伸?为什么美国的当代艺术构成了西方当代艺术中最重要的部分?为什么东欧解体之后艺术所遭遇的冷热交替的情形是那样的突然?为什么在90年代中期开始,中国的当代艺术构成了西方展览和拍卖行中重要的部分?所有这些,都需要我们对当代艺术给予重新认识与重新解释。当然,艺术批评需要所有的关心者和研究者来参与,这是建立艺术史框架的必要工作,不能够仅仅将之停留在摆设与简要评述上。西方出版机构在最近若干年里出版了一些关于亚洲和中国艺术家的介绍性书籍,不过,坦率地说,大多数由于语境知识的缺乏和对文明背景的无知,使得这些书籍更加接近产品说明书。

学术界应该去很仔细地研究一百多年前亚洲艺术家对西方的认识经历与实践,同时也应该有耐心去观察因为文明传统和社会制度导致的艺术的特殊性和差异性。中国学术界应该了解,中国艺术家的历史语境在他们的艺术创作中究竟应该有什么样的地位与作用?他们的艺术的针对性与西方艺术家是如此的不同,我们该如何去理解中国当代艺术的上下文?这些问题听起来很简单,没有引起策展人的重视,而这些涉及到世界当代艺术史如何书写的问题。

将早在1900年就已经著名的中国书画家排列一个名单,再与2000年排列的著名艺术家名单进行比较,我们可以明显看到,传统的教养在一百年之后已经微乎其微,尽管还有大量的书画家从事着传统工具的书写与涂画,可是,他们的作品已经很难有一百年前任何一处雅集场合里都容易感受到的趣味。令人质疑的是,难道这样的变化像蒸汽机引发工业革命那样是不可避免的吗?难道因为滋润我们气质的自然丘壑遭遇现代文明的入侵而渐渐消失以至使得我们的传统不能够继续散发其精神的光芒了吗?书画渐渐被现代或者当代艺术所挤压是一种所谓的“必然性”的结果吗?究竟是什么力量导致了书画的变化、美术的产生抑或艺术的发展?人们经常思考和询问这类问题。这涉及到艺术史的观念和书写问题。具体来说,同样都是风景画,为什么生活在20世纪20、30年代的颜文樑的作品比一位今天仍然使用印象派方法的画家的作品更为重要呢?是颜文樑有更高超卓越的绘画技巧吗?如果是这样,我们又如何将颜文樑与那些欧洲印象派画家的技艺进行比较呢?此外,同样是人物画甚至就是叙事性绘画,为什么陈逸飞以及今天不少学院写实画家作品的艺术史价值——尽管他们的作品有不低的市场价格——就远不及徐悲鸿一代写实画家的绘画?如果我们仅仅从技巧和方法上看,是找不到答案的,在很多情况下,今天的写实画家的技巧和能力与那些在20、30年代出国留学后回到祖国传授写实绘画知识的画家不分上下。另一方面,涉及到使用传统工具完成的绘画的难题也非常多。例如,李可染、关山月这类画家于50、60年代完成的作品,他们使用的笔墨方法和题材与

古代绘画的程式与精神要求相去甚远,其价值究竟应该如何去判断呢?如果笔墨传统因时代的变化而消失具有历史的“必然性”,那么我们又如何去解释从80年代后期开始越来越多的中国画家对传统趣味有了新的接续呢?用所谓的“创造力”或者“观念”这些字眼显然是不能说明问题的。

二、艺术史方法论问题

针对艺术变化导致的问题,“二战”以后的艺术史家开始借用社会学、政治学甚至考古学的方法。当然,在中国现代史的研究领域,一些历史学家很早就采用了马克思主义的方法论。因为向西方学习的历史原因,西方艺术史的方法论是中国学者关注的中心。艺术史专业的高年级学生应该知道,西方艺术史的研究从潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)、贡布里希(Ernst Gombrich)开始在方法论上有了革命性的变化。与沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)的形式主义分析不同,潘诺夫斯基开始强调艺术应该是产生它的文化背景的象征性表达。他不同意仅仅从风格或者形式分析入手,他告诉人们,被画的对象也许不存在着一个本质的形式意义,事实上,每一个研究对象都可能是一个象征,作品里一个人物的姿势,有可能是一个社会习惯的结果,或者就是一个宗教含义的符号性表达。至于贡布里希,则进一步延展了潘诺夫斯基的突破,他干脆将“艺术”、“科学”、“宗教”、“法律”、“道德”、“习俗”、“技术”、“法令”看成是黑格尔的“绝对精神”的具体体现,这样,关于精神生活的分析就有了现实的通道,而不再囿于形而上学的争辩。1951年,在利兹大学教授艺术史的豪泽尔(Arnold Hauser)发表了他的《艺术社会史》,这部两卷集的艺术史著作跨越了史前时期到20世纪初期漫长的历史阶段,豪泽尔试图用马克思主义——历史唯物主义——的社会学方法重写艺术的历史。豪泽尔把他的关注重点放在了艺术现象或者风格后面的经济与社会结构上。伴随着60年代解构主义或后现代哲学思想的产生与发展,艺术史研究在70年代打开了更多的通道,所谓“新艺术史”包括了女性主义、心理分析、符号学理论和后殖民理论等多种研究方法。从此,方法论成为一个更加自由和没有边界的问题领域。

应该说,在进入20世纪后的一百年中,除了早期的陈师曾和少数画家例如傅抱石、潘天寿从日本学者的美术史研究方法中获得了现代艺术史学的部分认识,除了那些从欧洲留学回国的学者(例如滕固)仅仅是在生活尚未稳定的条件下匆匆完成了不多的古代绘画史的写作,几乎很少有人能在艺术史的书写上获得充分的成果。从滕固在《中国美术小史》和《唐宋绘画史》中的出版“弁言”,就能够了解到那时的艺术史学者的研究条件与景况了:

梁先生曰:治兹业最艰窘者,在资料之缺乏;以现有资料最多能推论沿革立为假说极矣。予四五年来所搜集之资料,一失于年前东京地震,再失于去年江浙战役。呜呼!欲推论沿革立为假说,亦且不可得矣。^①

这小册子的底稿,还是四年前应某种需要而写的。我原想待直接材料,即绘画作品多多过目而后,予以改订出版。可是近几年来因生活的压迫,一切都荒废了,这机会终于没有降临给我。^②

《中国美术小史》不到五十页,而《唐宋绘画史》也勉强一百多页。可以想象,彼时作为艺术史家

的滕固究竟有多么艰难。

1949年之后没有了战争与社会混乱,却有了政治运动与意识形态对思想的摧残,近现代美术史领域的系统写作几近于无,直至1979年,中国的艺术史学者才有机会重新了解西方艺术史学的动向,史学观点才渐渐有了自由展开的可能。但是,无论如何,涉及20世纪这一百年艺术史的研究成果,至今微乎其微。

这里可以简单回答前面提示的问题:当徐悲鸿从法国带回来写实的绘画方法,对于那个时代来说,就等于带来了一个观看世界的新方法。他的实践不是在简单重复法国学院主义的方法,而是在利用透视、解剖、光影和色彩的知识改变中国人的视觉习惯,这个改变既是艺术的,也是历史的。在那个时候,对“阴影”的判断不仅仅是一种视觉习惯,也是一种观看世界的道理。所以,当我们将一个普通的事件放在特殊的历史语境中,就自然知道这个之于法国人或者今天的中国人是极为普通的事件为什么具有重要的历史价值。

就拿“美术”这个词汇来说,她产生于中国开始通过日本向西方文明学习的时期,我在《美术的故事》的序言里提示过:

对于了解中国传统文明与近代史的读者来说,“美术”这个词汇并不是一个让人心情轻松的词汇,她产生于中国受人掠夺和欺辱的晚清时期。古人很早就使用“美”来状物论德,可是,将“美”用于我们今天意义上的艺术的时间,也才有一百多年。所以,当我们要了解20世纪的绘画、雕塑以及其他一些后来被表述为“美术”或者“艺术”的文化生产与活动时,就不得不将之前的文明与之后的问题联系起来。^③

在1949年到1979年期间,中国大陆知识分子的价值观念被规定为一种:共产主义理想。之后,西方的价值观念再次(前一次是在1949年被彻底阻断)进入。那时,西方思想是作为唤起对人的重新认识和对专制主义的批判的力量而产生作用的。大约从80年代后期开始,中国艺术家有了对传统思想重新认识的条件和心理需要,“新文人画”就是在这样的背景下产生的。很快,对传统文化的理解与重新实践多多少少附和了90年代开始的文化民族主义思潮,尤其是在1989年之后,那些激进的中国知识分子对西方思想的有效性开始产生了怀疑。于是,西方的普世价值观念开始越来越与中国集体无意识的民族主义发生明显的碰撞。就知识的完整性与思想的坚固性来讲,这样的碰撞也许部分导源于残存的儒家思想和死灰复燃的道释观念,同时,由于改革开放带来的出版与信息发展,中国艺术家有了从容了解并反省传统思想与文化的客观条件。但是,从思想承载的基本面上看,40、50年代,60、70年代甚至80年代出生的人基本上没有接受过传统文化的系统训练,直到今天,他们对传统文化也所知不多,基本不具备对传统文化与思想给予担当的能力,这就决定了在很长的一个时间里,尤其是在中国经济崛起之后,对西方普世价值观念给予批评和诋毁的力量仅仅来自主流意识形态和民族主义情绪,而不是来自对文明差异的正确反思。这也就是为什么在1949年之后很难看到传统绘画获得创造性演变的原因。

三、中国当代艺术的基本语境

1977年,就西方社会而言,正在经历着一个神话扩张、冲突开始的年代:录像艺术作为一种艺术形式在扩散与分布上达到高潮,群体性的艺术家已和工程师产生了紧密的合作,先锋实验正如火如荼,沃霍尔(Andy Warhol)、博伊斯(Joseph Beuys)、里希特(Gerhard Richter)这

些被中国当代艺术家日后经常提及的西方当代艺术家已经完成了他们重要的作品,法国的蓬皮杜艺术中心已经开馆。而在中国,这年年底恢复高考,使进入大学的中国学生开始有机会阅读之前被禁止的中西方图书。他们中的大多数人出生于50年代,之前,他们中绝大多数人的知识仅仅限于对中文字的认识和对数学等的一般了解。可是,之前在不同地方的生活与不同经历积累的政治记忆和帮助这些记忆的术语以及思维方式,已经深深地渗入了他们的大脑。他们从西方著作中了解到了人性的重要与自由的可贵,部分在创造力方面有潜力的年轻人很快就接受了许多西方的思想。从20世纪80年代开始,他们中的很多人这样判断:中国社会进入了现代化建设的阶段,将艺术作为政治工具的时代结束了,艺术应该表现现代人的基本思想与生活态度。这很容易帮助人们了解为什么在80年代,中国年轻的艺术家非常迅速地浏览和实践了西方现代主义艺术的种种风格与表现。尽管李小山在80年代中期提示了对传统中国绘画的质疑,尽管不少批评家参与了关于如何看待中国画的生存与发展的讨论,但是,在那个对西方思想如饥似渴的年月,年轻人因为一开始就缺乏对传统艺术的了解与知识,他们几乎是越过了对中国传统艺术的冷静思考与认识,直接去对接西方的观念与方法。在他们看来,时不我待,对专制历史的批判以及对个性的张扬是首要的任务。当然,很多年轻的艺术家和批评家几乎是本能地认为:古人那些坐穷愁、冥思苦想而成的图像传统怎么可以在建设现代化的环境中继续下去?当人类的科技手段足以创造全新的图像时,一种例如王石谷的笔墨营造的淡泊怎么可以来呼应这个现代社会的建设呢?这个逻辑在今天看来显然是不妥当的,它来自人们的缺乏传统知识与修养的经历。

简单地说,1949年之后,尤其是1966年之后,在中国社会普遍有效的思想,已经将人们与自身的传统文明严重地隔离开来,我们从大量的文字和图像(包括影像)记载中可以看到,传统精神被一种有效的力量摧残至深。

将目光再纵深到20世纪初,“五四”时期的人们能够听到“打倒孔家店”、“全盘西化”的声音,可是,那个时候没有人用武力和制度强迫人们去改变他们的文化信仰,在很多时间与机会里,那些从欧洲回来的激进艺术家仍然舞弄着手中的笔墨在宣纸上作画,而那些坚持传统精神的“守旧”者仍然有条件保持着他们“古旧的”优雅,让世界目睹另一种文明的风格与精彩。直至1949年,关于现代化或者西画的讨论并没有影响人们对风尚与习惯的选择。

知识界熟悉关于“精华”与“糟粕”、“传统”与“创新”区分的教导与指示,而事实上,从1949年之后,所有的知识只有在是否符合特定的政治目的的前提下才成其为知识,否则只能作为“毒草”而被清除——焚烧、拆毁、砸烂。直到1976年,“香花”与“毒草”仍旧是两个威胁到每个艺术家肉体与政治生命的意识形态词汇。70年代尤其是80年代出生的艺术家和批评家缺乏必要的历史背景知识,当这个年龄段的艺术家长投入创作的时候,他们中的大多数人的头脑中缺失了对传统文明的认识。不过,他们确实应该知道,对传统知识的缺乏,不是轰轰烈烈的现代化运动导致的,也不是高科技带来的手段与新工具革除的,相反,是意识形态批判及其相应的制度铲除的结果。传统的文化与精神被消灭得如此的没有栖身之地,以至于在不少年轻的批评家那里很自然地将那些星星点点恢复的笔墨看成是可有可无的东西。

历史地看,我们当然应该承认20世纪80年代现代主义的积极意义,现代主义的态度连同90年代的后现代的碎片——思想和语言形式上的,直到21世纪还是很多艺术家创造的资源。这些主要来自另一个文明的思想与文化资源,开启了中国艺术家的精神世界,在提醒人的自觉和独立以及要求人们关心通过民主制度来实现真正的自由方面,起到了有效的作用。80、90年代针对专制主义、本质主义的艺术实验开辟了艺术创造的新天地,尽管约束新艺术发展的

力量依然存在,但至少,在思想与判断的独立性上,中国艺术家获得了多种文明的武器。这样的判断显然基于前文说到的历史语境。

也正是在艺术实践的过程中,艺术家渐渐地将他们的眼光投向传统文明,在最近几年里,有很多不同年龄的当代艺术家有意或无意地认识到了一种更加深厚的背景力量的存在与恢复。早在80年代末,艺术家渐渐有了条件去了解和认识传统艺术,这份工作最初主要是从那些保持使用传统工具的国画家开始的。1989年,一个名为“新文人画”的展览在北京举行。这个展览被那些现代主义艺术家嘲笑为思想的无能和艺术胆量的懦弱,是艺术的退步,不过,随着时间的推移,越来越多的年轻画家加入了这个队伍。

1998年,德国驻华使馆在北京主办了一个展览(“传统反思:中国当代艺术展”),按施耐德(Eckhard R. Schneider)的说法,这次展览的出发点是展示中国当代艺术如何从不同的角度和方面对待自己的传统。展览中出现了不少当代艺术家的作品。作为学者的朱青生不仅参加了展览,还写了一篇文章,他为观众提示了“艺术”的中国古义是如何演变的,他还说,“艺术”的中国古义的重新考察是出于现代艺术的要求。这里,他多少敏感到中国现代艺术或当代艺术的发展已经到了需要重新反省自身文明传统的时候了。2003年,批评家栗宪庭在北京策划了“念珠与笔触”展。他邀请了部分使用传统材料和工具的画家,展示他们区别于“大体没有超出西方抽象主义和抽象表现主义的语言模式”的“水墨抽象”的另一类——发展于“新文人画”——的作品。尽管这些作品看上去大致仍然是“抽象的”——一个对西方绘画术语的借用,但是在中国批评家和艺术家看来,这个路线的绘画是来自于“深厚的书画传统”的新的形态,既区别于西方绘画,也区别于传统绘画。栗宪庭对这个展览的主题研究文章开始于2000年,之前在很多文章里,他也表达了相似的意思。批评家与艺术家的工作表明了中国当代艺术的理念在21世纪里一定会发生明显的变化。

四、“溪山清远”的观念与象征

基于以上认识,我利用2011年成都双年展集中展示了中国当代艺术中关于这种转向的艺术家和他们的作品,我将展览取名为“溪山清远”。我们知道,“溪山清远”是南宋时期画家夏圭的一件山水画作品的标题。《溪山清远》是中国绘画史中的重要作品,它描绘了中国江南江湖两岸的景色:群峰、悬岩、茂林、楼阁、长桥、村舍、茅亭、渔舟、远帆。观众很容易看出,与之前若干年里对中国当代艺术的印象不同,展览中的作品似乎更多地开始呈现出特殊的传统气质。参加展览的大多数作品描绘的是自然、风景以及山水的内容,曾经的政治与意识形态的符号几近消失,而且,不同程度地透露出了新的气象,看得出来,这些新气象表明艺术家很主动地从中国的传统文化中寻找资源,尽管他们采用了各自的角度,意图也不太一样。

中国古代批评著作《格古要论》(卷上)说:“夏圭善山水,布置、皴法与马远同,但其意尚苍古而简淡。喜用秃笔,树叶间夹笔。楼阁不用尺界,画信手成,突兀奇怪,气韵尤高。”这是对夏圭的绘画艺术的评价。西方读者阅读这样的评论可能难以真正理解“苍古而简淡”或者“气韵尤高”究竟是什么意思。实际上,这不仅仅是因为不同民族的艺术历史有所不同,关键是,不同的语境、文化结构以及人文地理因素决定着不同文明的逻辑,绘画与文字一样已经是一种精神文明的凝聚,只有当我们有了这样的精神凝聚,才容易理解这个文明究竟是什么意思。而今天的中国当代艺术家开始明显有了这样的感受和要求,中国的当代绘画在经过了西方现代主义和后现代观念的洗礼后,基于自身的传统,开始有了新的出发点。

1949年,英国艺术史家肯尼斯·克拉克(Kenneth Clark)将他在牛津大学的讲稿以《风景进入艺术》(*Landscape into Art*)为书名结集出版。尽管克拉克的目的是希望解释日常中所说的“风景”是如何成为一门独立的艺术的,但是,他优美的分析仍然涉及到了欧洲国家的文明逻辑。他论及,提供欧洲文化源泉的希腊人仅仅对人而不是对自然的价值给予高度重视,只有到了弗朗西斯科·彼特拉克(Fracesco Petrarca)欧洲文明才对自然本身有了愉快的认识。克拉克甚至强调说,他“是第一个为登山而登山的人,他登上山顶仅仅是为了饱览大自然的景色”。在另一部著作《风景画与西方艺术》(*Landscape and Western Art*)里,作者安德鲁斯(Malcolm Andrews)通过对可能是卢卡斯·克拉纳(Lucas Cranach)和丢勒(Albrecht Dürer)的两件作品《池塘之家》(*Little Pond House*)和《圣母和长尾猴》(*The Virgin and the Long-tailed Monkey*)的比较,讨论了欧洲画家究竟是在什么时候将“风景”作为主题,而不仅仅作为背景。就自然作为被欣赏的主题入画而言,中国人因为其基本的思想与文化背景(老庄哲学及其生活态度),很早就给予了认可。如果我们通过文字去了解中国古人对自然的认知态度,那的确是太久远的事了:

今我斯游,

神怡心静。

……

嘉会欣时游,

豁尔畅心神。(王肃之《兰亭诗》)

散怀山水,

萧然忘羈。(王徽之《兰亭诗》)

屡借山水,以化其郁结。(孙绰《三月三日兰亭诗序》)

这些文字比彼特拉克在给他的朋友的信中讨论对自然的愉快感受要早差不多一千年。如果我们去寻找古人完成的让人神怡的自然风景,即便不去讨论王维,五代时期的山水画也已经非常说明问题。

我们的重点当然不是风景画或者山水画的历史研究,我想说的是,存在着文明传统导致的艺术差异,不同的文化传统对生活在这个传统背景下的艺术家起着难以抵御的作用,并让艺术家饱受其滋润,培育出特殊的气质,从而形成独特的思维与感觉方式。一百多年前,左拉在讨论马奈的作品时,使用了“气质”(tempérament)这个词,那时,法国观众对日本和东方艺术渐渐有了新的兴趣,显然,学院派的术语很难勾勒马奈以及以后印象主义画家的新绘画。今天,我们同样能够看到不能来自“冷战”意识形态或者西方后现代术语给予描述的中国新绘画,这些新绘画不同程度地显现出新的特征,需要我们从中去领悟和体会。

每一种文明都有它特殊的气质,是别的文明没有的。我们可以在字典里找到太多描述我们的传统的气质的术语,例如“超然”、“澹泊”、“高逸”或者“凄美”……但是,只有当我们面对艺术家的作品的时候,才能够体会到那些属于我们自身传统的气质究竟是什么。只有不断领会人生与这个世界,修为的高低就会在我们的言行中见出。又例如,春天通常是美好与愉快的同义词,可是夏圭时代的画家即便是描写春天的景色,也经常不是那么直截了当,并且也总是

要表现出不仅仅属于春天的复杂的心理感受。清风绵雨、松树柳枝在南宋文人和画家的内心唤起的往往是淡淡的忧郁,甚至是一种凄楚,所以,即便是春天,即便是美丽的西湖,我们也看不到欢快的优美而只能感受到阴郁的幽思和哀愁。

接叶巢莺,平波卷絮,断桥斜日归船。能几番游,看花又是明年。东风且伴蔷薇住,到蔷薇、春已堪怜。更凄然,万绿西冷,一抹荒烟。

当年燕子知何处,但苔深韦曲,草暗斜川。见说新愁,如今也到鸥边。无心再续笙歌梦,掩重门、浅醉闲眠。莫开帘,怕见飞花,怕听啼鹃。(张炎《高阳台·西湖春感》)

一勺西湖水。渡江来、百年歌舞,百年酣醉。回首洛阳花石尽,烟渺黍离之地。更不复、新亭堕泪。簇乐红妆摇画舫,问中流击楫何人是。千古恨,几时洗。余生自负澄清志,更有谁、磻溪未遇,傅岩未起。国事如今谁依仗,衣带一江而已。便都道、江神堪恃。借问孤山林处士,但掉头笑指梅花蕊。天下事,可知矣!(文及翁《贺新郎·游西湖有感》)

阅读这样的诗词当然需要历史背景,但是,只要熟悉并具备与作者相同的气质,我们就能够充分体会到作者难以言表的精神世界。

苏里文(Michael Sullivan)在他的《山川悠远:中国山水画艺术》(*Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China*)的“导论”里提醒过西方读者,对于现代西方人来说,通过题材来表现绘画作品的美属于功利主义的,不过在中国以及其他东方艺术里,这是可以理解的事实。这意味着不同的文明传统存在着不同的思维习惯和观看世界的方法。所以,当艺术家非常不愿意地经历了只有用意识形态符号去创作的时期之后,他们中间的部分人会选择远离现实的路径,就像他们的古人那样,远离焦虑、糜烂或腐朽的现实生活。讲述中国知识分子离开城市到乡间和更荒芜的地方做隐士的故事多不胜数,而山水画本身已经告诉了观众,那些文人画家是如何地希望自己洁身自好,不与现实同流合污。元代画家钱选,他因为属于朝廷划分的第四等级的人,并对前朝眷念不已,所以就逃离现实而与山林为伴。我们如何解读钱选的《秋江待渡图》呢?仅仅是一幅江水渺渺、其中有被期待的渡船的风景画吗?可是画家的意图远远没有这么简单。“渡”为出家人的用语,那是一种对自我的精神境界的诉求,是修为之举。在中国山水画里,选用“待渡”题材的作品很多,几乎都与画家的佛性有关。钱选还有一件作品《山居图》,则又带上了中国传统观念的另一种状态,即“山居惟爱静,日午掩柴门”。这种精神的来源是一个叫庄子的思想家。西方观众之所以难以阅读中国的山水画,很主要的原因是不太了解这样的精神背景,这样,中国传统书画的方法之微妙处就很难看得出来,体会其中的趣味就更吃力了。

五、艺术史写作的未来

1989年我与易丹共同写作《中国现代艺术史:1979—1989》的初衷,就是表示对刚刚结束的现代主义的缅怀与纪念之情。那些仍然在官方美术机构里每天发生着的“美术”现象没有写进历史中,是因为我们对这些“美术”的历史价值有着深深的质疑。我们知道,任何微小的普通事件都可能成为历史书写的对象,可是,那些继续作为某种工具的美术只有在作为历史停滞的证据时才能发挥它们的物证作用。这样,我们为什么不去将很容易因为制度与意识形态

的压制而湮灭的现代主义写进历史中去?那些发生在全国不同城市里的现代主义艺术是由一个个富有生命力的艺术家完成的,他们的努力印证了一个国家和民族时代的变迁,他们与那些主流美术的主题、趣味与观念迥然不同,我们为什么不将我们的精力放在对这些现代主义艺术现象的资料整理与研究上?有不少批评者说,80年代的中国年轻艺术家不过是将西方近一百年的艺术演绎了一遍,如果真是这样,这又何尝不是中国当代的艺术史问题?当一个个灵魂从禁锢中解放出来而再一次接受到新鲜空气的时候,这怎么不是需要记录的历史档案?很多批评者爱用“创新”来界定艺术价值的高低,爱用“艺术规律”来说明艺术本体的重要性,可是,不同时期的艺术现象的差异本身已经告诉了我们,这里存在着像链条那样的环环相扣的关联,而这个关联就是我们所要重视的历史问题。

今天,与之前西方话语主导艺术判断的情况不同,非西方的艺术家正在将他们的思考视域转向自身文明的资源。在思想上,他们基于对西方思想的了解而充满信心地开始反省自己的传统并希望从中受益,在艺术上,他们开始了对传统的气质和态度更有耐心的理解、学习和发现。

乃与使者驰而问豫且曰:“今昔汝渔何得?”豫且曰:“夜半时举网得龟。”

《史记·龟策列传》里的这个“今昔”指的是“昨天晚上”。时间并不久,它甚至都不是昨天白天的时候。这个时间的长度很能够说明中国今天的新艺术与它昨天之间的距离。其实,艺术家之间的工作是重重叠叠的,我们说的转变就是这样的情形,可是,只有更具敏感性的艺术家才能够把今天早上的和昨天晚上的风景区分开来。有人睡眼朦胧,可是他聪明的话,他会看到庭院里刚刚发出的新芽,他会去培养和帮助它的成长。

此人情之所荣,而今昔之所同也。

《欧阳文忠公集·相州昼锦堂记》里的“今昔”指的是“现在与过去”。好了,从艺术史来说,对过去依依不舍的心情应该放置下来,我们要一段新的历史成就。现在,既然心境已经发生了变化,为什么不应该创造新的当代艺术?从这个意义上说,“今昔”的距离已经遥远。

“溪山清远”仅仅是一个提示,只要有一点中国文化的常识,就知道它的真正含义是什么,对于那些与中国文化有历史渊源的国家例如日本的艺术家来说,理解当然也并非难事。当代艺术正在走向未来,整个亚洲的艺术也会因为自身的历史与文化传统而产生新的艺术。与过去三十年不同,这个未来将在一个新的文化与历史平台上呈现出逐渐改变话语游戏规则的艺术现象,“溪山清远”所提示的现象已经透露出了这个未来的基本形象,也提示着我们对特殊文明背景中的艺术史的书写必须充分考虑到特殊的历史语境问题。

①② 转引自阎丽川编《诸家中国美术史著选汇》,吉林出版社1992年版,第929页,第963页。

③ 吕澎:《美术的故事》“序言”,北京大学出版社2010年版。

(作者单位 中国美术学院美术史论系)

责任编辑 金宁