



香 HONG 港 KONG 藝 MUSEUM 術 OF ART 館

九龍尖沙咀梳士巴利道 10 號
10 Salisbury Road, Tsim Sha Tsui, Kowloon
查詢電話 Enquiries: 2721 0116
傳真號碼 Fax: 2723 7666
網址 Website: <http://hk.art.museum>



另一種現代性，還是當代性？
— 中國傳統媒介在當代藝術中的實踐及論述

國際學術研討會

17.5.2013

Another Modernity or Contemporaneity? :
"Traditional Chinese Media in the Context of Contemporary Art"

International Symposium

Symposium Papers

Hong Kong Museum of Art Rights Reserved FOR SALE

研討會由香港藝術館主辦、香港藝術館之友贊助

The symposium is organized by the Hong Kong Museum of Art and sponsored by
The Friends of the Hong Kong Museum of Art

論文集內所有的學術文章、其選用的書寫語言及學術文章大綱(中文版)皆由作者提供。

The content and written languages of all academic papers and Chinese version of the paper abstract
presented here are provided by the authors.

版權屬香港特別行政區康樂及文化事務處所有。

本刊物任何部分之文字及圖片，如未獲書面允許，不得以任何形式翻印、轉載及節錄。

All rights reserved. No portion of this publication should be produced or transmitted in any forms, without prior permission in writing from the Leisure and Cultural Services Department, Government of the Hong Kong Special Administrative Region.

目錄 | Content

抽象、觀念與媒介：傳統與當代

Abstraction, Concept and Medium: Tradition and the Contemporary

- | | | |
|------------------------|--|---------|
| 朱青生 | 从本体向存在
第三抽象：以复兴作为现代化的途径？ | 1 - 14 |
| Martina
Köppel-Yang | Out of Place? Advance through Retreat. Traditional Strategies
and Practices in Contemporary Chinese Art | 15 - 22 |
| 皮道坚 | 原道 —— 中国当代藝術的内在历史感、现实性及方法论 | 23 - 29 |

書法與當代

Calligraphy and the Contemporary

- | | | |
|-----|-------------|---------|
| 白谦慎 | 晚清官员书法的当代启示 | 30 - 36 |
|-----|-------------|---------|

水墨與當代

Ink Art and the Contemporary

- | | | |
|------------|--|---------|
| 高千惠 | 超越歷史與文化的注釋
論當代水墨藝術的文化視域和實證演練 | 37 - 44 |
| 沈揆一 | 當代藝術中作為文化身份的水墨
—— 從現代中國的山水畫談起 | 45 - 51 |
| Kuiyi Shen | Ink as Cultural Identity
— With a Discussion on Landscape Painting in Modern China | 52 - 58 |
| 朱錦鸞 | 在數碼年代閱讀梁巨廷的水墨山水 | 59 - 70 |

魯明軍	畫史 — 传统與媒介 —— 当代水墨的视觉句法與知識秩序	71 - 78
譚美兒	傳統與本土 —— 香港對話式	79 - 87
Eve Tam	Tradition and Locality – A Hong Kong Dialogue	88 - 96

另一種現代性，還是當代性？ Another Modernity or Contemporaneity?

汪民安	福柯、本雅明、阿甘本：论什么是当代？	97 - 106
张志扬	檢討當代藝術的現代性前提	107 - 123
張頌仁	把水墨還給歷史	124 - 129
	作者名錄 List of Contributors	130 - 131
	研討會議程 Symposium Programme	132 - 134

* 排名按講者於研討會當日的發言先後排序

* *Names arranged according to the symposium programme rundown*

作者簡歷 | Author Profile

朱青生教授生於鎮江，南京師範大學美術系學士畢業，先後於中央美術學院美術史及德國海德堡大學東亞美術史研究所修畢碩士及博士學位。朱教授從事現代藝術創作，學術專業為漢代美術研究。於1985至1986年曾任教於中央美院，1987年起於北京大學任教，現為北京大學教授、視覺與圖像研究中心主任、漢畫研究所所長並為《中國當代藝術年鑒》、《漢畫總錄》和《中國漢畫研究》等刊物主編。

Professor LaoZhu (Zhu Qingsheng) was born in Zhenjiang. He graduated with a bachelor's degree from the Department of Fine Arts at Nanjing Normal University. He later gained a master's degree in art history from China Central Academy of Fine Arts and then a doctoral from the Institute of East Asian Art History, Heidelberg University, Germany. Professor LaoZhu works in creative modern art and specialises academically in the study of arts of Han Dynasty. He taught at the China Central Academy of Fine Arts from 1985 to 1986, and began teaching at Peking University from 1987. He is now a professor at Peking University, Director of Institute for Han Arts Study and the Centre for Visual Studies. He is also the chief editor for various publications, including the *Annual of Contemporary Art in China* and the *Collective Catalogue of Han-dynasty Art and Art of the Han Dynasty*.

論文大綱 | Paper Abstract

媒介被分為三個涵義：一、作為材料的中國傳統媒介；二、作為風格的中國傳統媒介；三、作為觀念的中國傳統媒介。

所謂中國傳統的媒介，一般所指無非是中國水墨畫。水墨畫作為一種媒介本身就具備傳統意義上的材料、風格、觀念的意義，對於傳統的三個媒介意義的分析，是今天藝術史的一個任務。同時也是藝術評論一個根據，藝術史指向對以前的藝術事實的描述、敘述和分析，而藝術評論（這裡指的是當代批評，而不是對傳統的欣賞和鑒定）則是這些媒介意義的當代作用的分析和對其在當代藝術中因素的批評。而這二者又互相倚重，互相激發。

本文將分別對作為材料的中國傳統媒介問題進行藝術史的分析 and 藝術評論的界定，側重於作為一種民族文化認同的根據。

關於作為風格的中國傳統媒介，主要通過對潘諾夫斯基“圖像學”理論、沃爾夫林“形式分析”理論和米切爾的“圖像”理論進行對比性研究，證明這三種研究方法和作為風格的傳統媒介研究方法之間的“不相容性”，從而撇清用西方理論來研究中國問題的糾結。同時，又使用抽象主義理論來對傳統的藝術史的方法進行一種現代轉化，並且把傳統的一些理論因素，轉換成國際當代藝術理論可以互相理解的術語和理論體系加以表述（這與本文作者在90年代使用中國術語對西方藝術進行研究，以及2010年代使用中國的審美核心價值和創作原則對盧浮宮進行的研究完全相反）。試圖對於一些傳統因素的敘述方式進行一次轉型性的試探。第三抽象的理論就是建立在這種歷史語言的轉換的基礎上的。除此之外，對於風格中的造型、色彩、構圖及空間處理問題，繼續延續 2009

年在北京水墨討論會上提出的“一維空間”說。

作為觀念的中國傳統媒介，這個問題和西方作為歷史的概念的藝術是具有完全不同的作用，而這個作用恰好是所謂傳統媒介可以在現代藝術中起著普世性作用的突破口。其價值在於對藝術本身的解釋和西方「Art」的概念的區別，也就是所到目前為止，現代藝術的全部方法都是以希臘和希伯來的藝術理念為基礎的，即藝術如果不是表達世界的現象，就是承載神和外理念的符號，而中國作為觀念的傳統媒介，恰恰是藝術即要脫離現實、超越生活，同時要從任何理念和教義下解脫出來，變成純粹個人的自由的道路，所以用歷史的方法來研究中國作為觀念的藝術，是無法真正觸及到藝術本身，只能夠把相似與符合希臘和希伯來傳統的部分作為研究和概況的物件。而在藝術評論中，今天的當代藝術在博伊斯和安迪沃霍的精神取得普遍影響之後，進一步地利用這種作為傳統媒介的觀念，擺脫藝術作為關注社會，揭露現實的手段，從而使藝術變成政治上統治和反統治的工具和武器的僵局。

第三抽象理論，只是一個初步的突破，其與第五次現代藝術革命構成互為表裡的關係。

"Media" is defined in three aspects, namely the materials, the style and the concept in the traditional Chinese media.

The so-called traditional Chinese media generally refers to Chinese ink painting. As a medium, ink painting possesses the materials, styles and concepts in the traditional context. The analysis of the three aspects of the traditional media is a mission of today's art history. They are also a basis for art critiques, for the description, narrative and analysis of the artistic facts of the past as pointed to in art history. Art critiques (here referring to contemporary critique instead of appreciation and authentication of traditions) are analyses of the contemporary significance of the traditional media, as well as the criticisms on their existence as factors in contemporary art. The two are interdependent and they inspire one another.

This article analyses from the perspective of art history on traditional Chinese media as materials, and defines them from the perspective of art critique, with a focus that bases them as a form of national culture.

As for looking at the traditional Chinese media as style, the article mainly discusses through Panofsky's theory of iconology, Wolfflin's theory of formal analysis and Mitchell's picture theory in a comparative study approach, proving the "non-compatibility" amongst the three study strategies and that study approach for the traditional media as a style. This clarifies the tangling in studying Chinese topics with western theories. At the same time, the theory of abstract expressionism is used to modernise traditional art history strategies, while certain traditional theoretical factors are transformed into terminologies and theoretical systems that can be understood in the context of globalised contemporary theories for the purpose of formulation. (The approach is the complete opposite to the author's study in the 1990s that made use of Chinese terminology to look at Western art; it also opposes to his 2010s' attempt to study works in Louvre using the core values and creative principles of Chinese aesthetics.) The article is a one-off attempt to probe into a transformation for the way to describe certain traditional factors. The theory of the Third Type of Abstract is constructed on the foundation of transformation of historic languages. In addition, the principles of "the one dimensional

space" as proposed in the 2009 Beijing International Forum for Ink Painting are continued into the issues of shaping, colouring, composition and spatial treatment in style.

On the aspect about traditional Chinese media as a concept, the issue has a completely different significance comparing to the Western art seen as historic concepts. As luck would have it, it is the breakthrough point where the traditional media exerts its universal significance onto modern art. Its value rests with the differentiation on the explanation of art and the Western conceptualization of "Art". As of today, all approaches of modern art are based on the concepts from Greek and Hebrew notions of art, which believe that if art is not a phenomenon as an expression of the world, it would be a set of signs that bears the load of deities and external ideas. Traditional Chinese media as concepts is just how art escapes from reality and transcends from day-to-day living, while at the same time has to extricate itself from any ideas and doctrines to become a purely individualistic and free path. As such, using a historical approach to study Chinese art as concepts would never be able to get in touch with the body of art; rather, it could only be an object for studying and profiling when it complies with similar signs in the traditional parts of Greek and Hebrew ideas. In art critiques, today's contemporary art, having gained their popular influence from Joseph Beuys and Andy Warhol, further makes use of viewing the traditional media as concepts, as a way to break away from art as a means to demonstrate concerns for the society or to reveal reality, which in turn complicated art into the deadlock of becoming a governing and anti-governing tool and weapon in politics.

The theory of The Third Type of Abstract is only a preliminary breakthrough that forms an inter-dependent and mutually conditional relationship with the fifth modern art revolution.

从本体向存在

第三抽象：以复兴作为现代化的途径？

The Third Abstract: Trace as First Phenomenon from Ontology to Beings

朱青生

LaoZhu (ZHU Qingsheng)

本文是一篇命题作文，试图解答“另一种现代性，还是当代性？——中国传统媒介在当代艺术中的实践及论述”这一大会主题。

大会主题指向现代性与当代性之间的区别。这个区别在艺术中何谓？各家有不同的归纳，本文将之定义为：现代性指其根据算计性（科学理性）对所谓讨论对象（此处指“中国传统媒介”）的改进和推动，以使之更符合“是其所是”的最大化，在此例中即“中国传统媒介”更符合作为媒介的表达意义的价值和传达的功能；所谓当代性则是指除了其功能和价值之外是否具有提问者所在的立场、判断和选择，这种立场、判断和选择出自于人的思想与信仰，构成一种对文化方向性的决断。这种决断未必与“是其所是”的最大化相符，有时却是不相干，有时甚至相互反对，矛盾对立从而构成了人的实际存在的显现。现代性是理性的结果，而当代性是当下生存的人的实际行为及自我认同。

在以上的叙述中，“中国传统媒介”实际针对的只是媒介作用，即一个媒介承载意义和传播信息的功能。事实上，作为一种“艺术”的中国传统媒介除了以上的现代性和当代性的区分之外，还包含其自身的“艺术性”。艺术性与现代性中的理性原则属于完全不同的人性的方面，如果将中国传统媒介作为“艺术”来考察，本身对其进行科学性的判断就不能成立，艺术本身与现代性不相容！从这个意义上说，现代艺术和现代科学构成了现代文明的精神支柱，并非因为二者具有一致性，而是因为二者具有绝异的意义和作用。因此，我们不能要求一个艺术风格或创作方法“现代化”，也就是说我们不能通过计算、检验一种艺术风格或创作方法是否具有工具和技术意义上的进步和变化，并且将之诉诸工业化生产，因此作为艺术的中国传统媒介的现代性，这个问题在理论上是不成立的。

而根据上述对现代性与当代性区别的设定，作为“艺术”的中国传统媒介在“当代性”中却具有另外一个问题维度。这就是说如果把人的当下存在作为判断当代性的前提，仅仅考虑知识、技术所依赖的科学性（理性），仅仅考虑思想、信仰所依赖的思想性（思性），并不能完全地概括存在的全部意义。存在还包含在上述“二性”之外，兜取人性的被“二性”遗落在外的其他剩余部分，从而填补“前二性”所概括的部分，构成人性的全体所或缺的“第三性”，即感觉和激情所依赖的艺术性（情性）。人的存在是人性全体的变通。人的存在的全部显现是将三性合为一个整体（三性一身）。

本次大会主题所谓的中国传统媒介，在我们理解所指仅限于“水墨畫”（工笔重彩繪畫、壁畫、漆畫、雕刻等不在讨论之列）。水墨畫作为一种媒介本身就具备传统意义上的材料、风格、观念的意义，而现在我们却要通过藝術评论检验它在当代藝術中的价值。對於“水墨畫”的三个意义的分析，是藝術史的一个任务。藝術史指向對以前的藝術事实的描述、叙述和分析。而藝術评论（这里指的是当代批评，而不是對传统作品的欣赏和鉴定）则是對“水墨畫”在当代作用进行分析，對其在当代藝術中状况的批评。而“對以前的藝術事实的描述、叙述和分析”（藝術史）分析和對“在当代藝術中状况的批评”（藝術评论）二者又互相倚重，互相激发。“水墨畫”被分为三个内容来进行进一步的考察其“另一种现代性，还是当代性？”即一、作为材料的“水墨畫”；二、作为风格的“水墨畫”；三、作为观念的“水墨畫”。分而论之如下：

一、作为材料的“水墨畫”

【下文分別對作为“材料”的中国传统媒介问题进行藝術史的分析 and 藝術评论的界定，后准此。】

“水墨畫”作为中国传统媒介，其媒介的性质相当有限。所谓媒介即指如何以一种符号系统承载内容，并将这种内容述诸传播。承载内容的清晰程度和丰富程度是衡量媒介质量的衡量标准之一，而传播过程中信息传播的有效性和易於理解的程度衡量媒介质量的衡量标准之二。如果我们假设将任何一种藝術都看成符号（我们并不承认把藝術作为符号是正确的）那么，这种藝術的制作材料必须使得其所承载的内容达到准确，而其所传播的信息达到简明和迅速。“水墨畫”指的是用毛笔在宣纸上用墨色的浓淡干湿关系来制作形状、符号和程式。由於“水墨畫”材料的三个构成因素都具有自身的不确定性：笔，由於笔峰的柔软和具有弹性部分具有长度，使得这种笔在处理块面和线条时，不便於精密和固定地呈现边界和位置，使得“线条作为分界和配置”无法准确地界定其所表达的形状和符号；纸，由於其细致和柔软的渗透性，使得形状和符号不能够固定在一个被线条直接限定的范围之内，而是自由地渗化和渲染，产生迁移和模糊；墨，由於其颜色的单纯性，即黑白灰（颜色的单纯性）和色阶在水的作用下产生的丰富但又不均衡的渲染效果，所以无法使得绘制形状具有對特殊對象的再现能力，也不便於其對符号所需要的区分和能指意义的进行鲜明呈现。如果與另外两种藝術的材料相對比，这个问题就变得尤其明显。其一是與“工笔畫”相對比，无论是中国的工笔畫，还是西方的细绘图谱，都以细致的用笔和丰富的颜色来处理形状和符号；其二是與油畫對比，不仅油畫具有所有工笔畫所具备的一切细致呈现對象和表达符号的能力，而且油畫在繪畫的过程中，由於干燥成形有一个时间段，而这个时间段就给反复修改留下了机会，任何一个人工作品，在反复修改的过程中逐步达到作者所想要达到的造型目标。因此，从材料方面来说，水墨畫在历史上與其它传统材料相比，不具备作为媒介的强大能力，其材料特性不利於意义的承载與传播。

然而，正是由於这样的特点，甚至这样的特点是人为的有意識的历史选择，从而水墨畫拒绝准确造型，实际上就是對藝術作为媒介的拒绝，其中潜藏着用人性中“情性”来對物质世界的现实限制和政治生活中占统治地位的意識形态进行解脱和解放的一条道路。在藝術中，这样的解放并不是一个集体的行为，而是各个个人之间的独立的，對他人陌生和排拒，从而构成“不理解原则”的一个古老范例。

以上，是對作为材料的中国传统媒介的历史回顾。这样的材料，在当代藝術中，可以被用作非具象和无造型的最佳质料。非具象（non-objective）和无造型（informal）是藝術的两个流派，曾经作为抽象藝術的方向，抽象藝術中除了将具體对象简化之外，由这两个并行的方向汇成抽象藝術的另一分类。所谓“非具象”，就是制作形状和符号时，不以可辨别和可确认的物象为目标，而以非再现、非具象的造型为目标，由於造型找不到可以作为比较的对象，因此，这个造型的建立就获得自由；所谓“无造型”，是指开始就不以制造任何形状和符号为目标，而把藝術家活动留下的踪迹本身作为作品。这两种藝術，因为无法承载意义和传达信息的作用，所以曾被用作拒绝传统造型观念的一种方式，曾经在人类现代发展史上为了人的解放，反抗意識形态的统治和压迫，起到精神运动中先锋的作用。而这个任务今天并没有彻底完成，如何进一步追求對意义的拒绝，以及消弭人與人之间过度影响和牵引，需要更为敏感的材料来获得敏锐而自由的作者微妙动作的承托效果，而作为中国传统媒介的水墨畫在材料上至今依旧具备了可以使用和拓展的余地。如果我们将材料本身的性质，不仅仅停留在對於传统趣味的复制和欣赏上，而将之帶入對人的理性和逻辑中心主义的进一步抗拒，进一步把人从语言所营造的人對意义的沉迷中唤醒，那么，水墨畫作为材料，就具备了当代性。这种当代性與其说是材料的性质，更不如说是使用材料的人的质量，人的质量将会决定这种材料是停留在传统的趣味，抑或是停留在肤浅的水墨渗化偶然性表面，抑或是成为当代精神活动的踪迹。作为中国传统媒介的水墨畫可以极为微妙地保留着作为当下的人记录自我存在的“心图”。

二、作为风格的“水墨畫”

關於作为“风格”的中国传统媒介，实际上是相對於其它传统媒介而言。这种风格区别的最为鲜明的现象，就是水墨畫的风格不重“图像”而重“踪迹”。在水墨畫的发展历史中，最迟从元代（倪云林）开始，就已经把對图像的忽视看成是藝術的品味和成就的让渡方式（“逸笔草草，不求形似”，“余之竹聊表心中逸气耳”）。明朝后期，又从理论上进一步的澄清，把着重物象、图像與质感的繪畫贬斥为“北宗”、“浙派”，而把注重踪迹，并由此而帶起的作者趣味與修养所形成的诗意與词心，作为水墨畫的主导目标，終於诞生了以徐渭、八大为代表的“中国传统媒介”风格的最高成就。

图像作为风格，通过潘诺夫斯基“图像学”理论获得解释，如果结合沃尔夫林“形式分析”理论和米切尔的“图像”理论进行對比性研究，三种研究方法所揭示的西方藝術的特质，确实呈现为與中国传统媒介不同的另外一种风格的藝術。或者，我们可以反过来说，西方之所以出现藝術史学科，是因为西方的藝術是以图像为其主导风格。通过图像，才能够對於外在世界的表象进行记录和描绘（记录形象），對图像之间的关系所呈现的世界进行叙述和演示（事件陈述），對意义进行梳理整合并使之传播（意义传达），从而才使得藝術品可以作为一段确定的时间、在一个特定的空间，由确定的人參與形成的特定事件的记录和表达。因此，这样的记录和表达就可以作为历史的史料。通过这些史料可以去恢复和复原真实的历史和历史背后人的境遇，就是藝術史成立的理由。

如果以“踪迹”为主要风格，其與形體的关系是不确定的，形體只是一个借用的程式，可以反复使用，可以随意变形。并且在制作程式的过程中，以临摹和复制已有程式、符号、记号、形状为根据，而不需要顾及與现实已有现象之间的关系，因此踪迹是一个形相系统的继承，與当下的时间

和空间没有直接的关系；进而，其所表达的形象之间的事件和情节是简括的，甚至是处于自由组合和随意安插，完全不考虑事件之间的逻辑结构和空间、时间上的序列。在踪迹所表达的意义上，由於其来源于踪迹自我传承，所以不具有时间和空间的上的专指性。因此作为踪迹的风格，不具备在特定时间和空间中所表达的特定事件，而只是人的一种状态的寄托和表达。这就是中国传统媒介“水墨畫”作为风格的藝術史叙述。

当“图像”成为现代新的媒體时代的便利表达方式之后，图像作为藝術，经历了两端极度地扩展。其一，图像被藝術家更为广泛、清晰地使用和挪用，成为当代藝術最主要的方式；其二，图像的使用远远超出藝術范畴，成为“世界现实”的主要构成部分，从而使藝術在遇图像里，无法突出和显示藝術所要担负的人为积极主动的形式变现。因此，在大量的符号充斥的世界，如何将人的超越性得以提升和超越，就成为图像丰富且泛滥时代的藝術作用之一，也是人类们希望经由藝術而获得宁静或回归的路径。

图像和踪迹作为风格的传统媒介之间的“不相容性”，暴露了用西方藝術史理论来研究中国藝術问题时的纠结。因此提出了“一维空间”说¹。“一维空间”是對於风格中的造型、色彩、构图及空间处理问题。维度越单纯，依赖于對其他對象的“再现”的要求就越少，人的存在的寄托和表达的自由就越大。

三、作为观念的“水墨畫”

作为观念的中国传统媒介與西方作为历史的概念的藝術具有完全不同的作用，而这个作用不同恰好是所谓传统媒介可以在当代藝術中趋向普世性价值的突破口。“水墨畫”作为观念的意义在於對藝術本身的解释和西方“Art”的概念的相区别。到目前为止，现代藝術的全部方法都是以希腊和希伯来的藝術理念为基础的，即藝術如果不是表达世界的现象（希腊），就是承载神和外在线索的象征（希伯来）。

作为观念的中国传统媒介，恰恰是藝術既要脱离现实、超越生活，达到超越的境界。同时要从任何理念和教条下解脱出来，变成纯粹个人的自由的道路，所以用“历史”的方法来研究中国作为观念的藝術，是无法真正触及到“这个藝術”本身，只能够把这个藝術中的那些相似與符合希腊和希伯来传统的部分作为研究和概括的對象。作为观念的中国传统媒介拒绝历史，拒绝藝術史。

之所以作为观念的中国传统媒介不同於作为观念的希腊-希伯来媒介，不同於其他，是因为其本體的信仰不同。希腊系统的信仰是 Mataphysic，无论是一个物质的自身实在，还是一个物理的最终归结，或者是對物之“相”的意識（即柏拉图哲学中的“理念”），都以“实有”为本體的。所谓“是”，“是其所是”均以人已经具有的实在和人所以感知到的世界为其根据（“本體实在” Entitäten）。虽然思维體系极为复杂，但就其根本倾向言之，希伯来系统的信仰根本是神，是上帝，神高於一切物质，是世界的创造者，是人的创造者。在基督教神学中作为本體的神是圣父、圣子和圣灵之所归（所是）。而中国系統對本體的認識是“无”，曾经由老子解说的“有生於无”，

¹ 2009年在北京水墨畫讨论会，由芝加哥大学北京中心、北京大学“中国现代藝術档案”和深圳 OCAT 中心合办。

因此“道，可道，非常道”，對於“无”如何生出世界万物和人的生命，老子只是用不可言说的推脱停止了對这个本體的论证。因此一方面我们意識到这个论证的缺乏，使得很多的秩序和理论无法清晰地推进和展开，另一方面也充分理解这些不可言说的本身是需要用另一种方式去映照和显现的，这种映照和显现就是藝術，具體地落实就是书法和经过书法彻底改造过的中国水墨畫（简称“书畫”）——作为观念的中国传统媒介。这个改造在唐宋之后才逐步完成，因此我们可以说作为观念的中国传统媒介早期形式是以“数術方技”等行为藝術来承载，在汉代末年到东晋时期逐步由书法所替代，至晚在宋元之交（约为13世纪晚期），由於书法进入水墨畫，而要求水墨畫承载书法全部性质，即写意。到了现代藝術革命之后，由於抽象藝術的出现，特别是二次战后抽象表现主义直接从书法和禅宗中吸收作为观念的中国传统媒介之后，使得“作为观念的中国传统媒介”已不再是单纯的中国传统藝術，而是具有普遍意义的当代藝術的方法。

当抽象藝術中（的部分）與书法藝術/中国水墨畫接近甚至互有碰撞的时，分为二个不同的阶段，我们称为第一抽象和第二抽象。第一抽象和第二抽象都各有其范畴和目标，每种抽象中也只有一个方向與“作为观念的中国传统媒介”相关，（另外一个方向則與之不相干）。早期抽象在梵高和表现主义繪畫中，就與书法藝術/中国水墨畫有暗合之貌，但并没有触及本體问题，只是表象上有类似之处，也就是说线条作为表达人的主观情绪的力量和状态的结果，并没有触及线条的本體。梵高可以用一条黑色的线或一块黄色的色块（可以看作复笔写出的“线”）来表达他對神與人的评价與體驗；康定斯基精心绘制一块三角或者一条线条曲度，也只是表达他對世界本质的理解，而世界的本质是实在的和存有的。这种對实在的和存有的抽象、简括的造型方法，并传达明确而自觉的意志和情绪的方式，我们称之为“第一抽象”。

到了抽象表现主义时期，如在波洛克那里，他與其同时代的很多人直接学习书法来寻求并获得自我藝術的形式與方法的拓展，采用了书法和水墨畫类似的线条和类似“泼墨”的方法。此外更为重要的是他们已经意識到形式不是最重要的，因人而异，而是有一个叫做“禅宗”的道是产生这种表面形式的精神内涵，於是尽力體驗和追求。他们当时理解“禅宗”是由日本禅师翻译介绍到西方的那种禅宗解释，这种“西方禅宗”可以看成是一个“半途的本體论”，因为这种禅宗把中国禅宗历史上曾经发生的公案看成是禅宗的事实——实有的事件。这些公案是从达摩的传说、慧能《坛经》到《五灯会元》等著作中叙述的故事，这些事件虽然描述了禅宗的觉悟是不落於形迹，在“空无”中获得自由和映照，但是这种對事件的“描述”本身是一个形迹。因此很多藝術家，特别是以波洛克为代表，追求这样的状态，产生了不同於之前从實體抽取簡化的另一种抽象。只是因为他们與东方文化的距离，使得對事件的“描述”本身不得进行自我的“主动误取”，在误解中把自我的體驗填充到繪畫动作和行为中，在这个意义上来说“第二抽象”中的这批藝術家已经比日本的那些禅宗的传道者更接近於禅宗的本质。但是，禅宗的本质毕竟是一个宗教，它的最高的信仰真谛本自虚无，是對世界和存在的彻底否定。这是一种宗教性或者佛教在历史上對进入本體的无有的存在的一次方法上的利用。因为禅宗的前提要求所有使用禅宗的人必须首先让渡自己的自由，把自性虚无的佛教真谛作为信仰，才能够理解和享用禅宗给他的自在與自足的感觉。当然波洛克作为一个美国的藝術家，并不需要信仰佛教，以达到超悟的境地，他已经借禅宗完成其藝術上的成就。而最終體現的形迹是色块的强度和线条运动的力量，这就是我们所说的“第二抽象”。

中国的水墨畫实际上还有一部分没有获得现代性转换。观念上的中国传统水墨畫，保留了尚待

进行现代性转换的价值，这个价值就是一种其對本體“无有的存在”继续变现的可能性。“无有的存在”本體为“无”，但是它却是一种“存在”。因为人性，使得本體的“无”具有生存的意义，个人本身的自由和自在才能使得有生於无，才能将纯粹逻辑意义上的有生於无和宇宙发生论历史意义上有生於无统一起来。中国的水墨畫经由如此解释，才可以看成是显现老子所提出来的律令“有生於无”的一个显现的范例。但也同时是對老子所提出来的律令“有生於无”的消解，因为“有生於无”并不是必然如此或必须如此，也不是一律要归於“无”或“有”作为必须遵守的信仰的规范，因此作为观念的中国传统水墨畫，并不具备固定的格式，而是一个自由过程的显现。当本體向存在变现的时候，留下来的第一道痕迹就是“书法”，對这个痕迹的反复酝酿的“踪迹”（trace）在历史上即是中国水墨畫。而其本质是在“此人”的气质與修养的踪迹即为藝術，这种藝術可以回归到原始的旧石器时代产生写实繪畫之前的状态，回到了每一个人生而具有的潜在的个性和平等的显现层次上。

当前当代藝術在博伊斯和安迪沃霍的精神取得普遍影响之下，如果进一步地利用这种水墨畫作为中国传统媒介的“观念”，则可以摆脱藝術仅仅作为联系社会，固执於现实的手段，从而使藝術摆脱政治统治和反统治的工具和武器的僵局。

最后，我們對“中国传统媒介在当代藝術中的实践及论述”尝试使用当代藝術评论中的抽象主义理论來對“中国传统媒介”进行一种现代转化，把传统的一些理论因素，转换成国际当代藝術理论可以互相理解的術語和理论體系加以表述²，也對於一些传统因素的叙述方式进行一次转型性的试探。“第三抽象”的理论就是建立在这种历史语言的转换的基础上的。第三抽象不是历史研究，而是藝術创作。第三抽象理论是一种藝術批评，从上述三点逻辑推演而来。

第三抽象实际上是把中国传统媒介的材料性，作为可以延展的可能，使藝術得以更为微妙和充分地寄托人的存在的状态；进而强调“踪迹”是與“图像”同样重要，并且承担着超越图像與视觉，使人从现实的图像逻辑羈絆中解脱出来，进入神秘而孤独个人的自性（本性的分有形式）；藝術在介入现实的权力與意識的俗世超脱出来，使人的神圣性和独一无二性获得解放的方式。第三抽象作为側重於作为一种民族文化认同的根据显然不是当代藝術的境界。

第三抽象只是一个初步的突破实验，其與第五次现代藝術革命构成互为表里的关系。

2013年4月10日於桂林，4月22日修訂於巴黎

² 这與本文作者在90年代使用中国術語對西方藝術进行研究，以及2010年代使用中国的审美核心价值 and 创作原则對卢浮宮进行的研究完全相反。

附录

一维空间

朱青生

既然水墨畫不是作为一个畫种，而是作为一个對藝術的解释道路，那么我们對於此相关的所有问题都应该展开细致的讨论，以确立水墨畫是否具有我们想像和概括的特征。

水墨的空间问题就是我们所要讨论的问题之一。空间问题经过当代藝術的扩展性的实验之后，问题依旧存在，并且变得明显和明确了。水墨的空间问题涉及到水墨的性质，也就涉及到由水墨这个带有材料意味的名词实际所担负的一种审美价值观念所连带出来的文化历史。最近我们的一系列讨论都在指明藝術在不同的文化中指的是不同的事物，同名异实。而今天我们比较重视的藝術观念是来自於西方由希腊到文艺复兴再到十九世纪写实繪畫，最后被塞尚凡高的革命所终结的那一套传统，可以简化为“再现”的传统。沃尔夫林在建立藝術史的原则的时候，他把从平面到立體的转化看成是藝術史发展的一个方向，而其中的理由实际上就是指對空间的模仿再现。这个问题后来被贡布里希做了充分的发展，虽然他已经把不同的空间处理看成是心理学上所反映的知識类型的差异，但是他认为繪畫的根本目标还是要达到“真实”，而这种真实无论经过如何的变化都还是一个作为人的對象物的自然和客观。圖畫毕竟是被看作人和人的對象物之间的一个認識过程。與此相對，中国以至东亚有另外一套藝術的传统，从汉代之后，经过元、明、清文人書畫的提炼，二十世纪初被西方学院派引入而遮蔽的那个传统，可以简化为“写意”的传统。再现的藝術作品需要的空间和写意的藝術作品需要的空间的區別似乎就是我们要讨论的水墨空间问题。

水墨的空间问题是指水墨畫中有一种空间，它與作为一般性繪畫的空间，也就是與再现和圖畫的概念相关的那个空间有差异的部分。现在虽然我们不把水墨畫作为一个畫种、不作为一个特殊的材料来讨论，并不就此能够排斥水墨畫的作为材料和畫种的全部特征。水墨畫是可以来作为再现和圖畫的概念，但是共同的部分不是我们研究的重点，而恰恰是差异的部分才是我们关注的目标。因为只有这个差异使得我们有讨论水墨畫作为另一条對藝術的解释的道路的价值，这个价值如果不加以强调，它有可能被遮蔽和忽视。事实上在中国引入学院派系统之后，甚至把这个方向看成是改造水墨畫，建立水墨畫的现实主义方向，增强水墨畫的写实技巧，并以此来为人民和政治服务。水墨作为一个从中国和东亚藝術评价系统中生成的藝術的后果，在近现代学院制度的影响之下被要求介入到西方藝術观念下的写实再现的范畴中，显然取得了一些奇特的文化交合的成果，水墨的写实性也获得了中国和东亚藝術观念有史以来从未有过的加强，但是这种加强了了的写实能力比起欧洲学院系统的主要方法油畫来说，有一定的距离，而当摄影、电影和摄像出现以后，水墨描述和关注现实的作用能力就显得更加的疏远和飘渺，除了因为水墨的特殊的概括和韵律所造成的在造型专业领域中的整體概括的特色之外，其写实的追求方向受到质疑。吴作人在出任中央美院院长期间，回答周

恩来总理的提问时强调“素描是一切造型技术的基础”³。但是他的素描的概念逐步将书法这个写意的艺术的特长引入到再现的艺术教学和评价体系之中，用“承一总万”的想法，将中国写意艺术的概括性用来发展西方再现艺术，希望能在学院的范畴之内开拓出一种具有中国民族气派的写实绘画。这个努力在中国学院教育出来的一代杰出的艺术家身上产生了重大的影响和成果。但是在北京2007年编制北京中国画家的选集时，却没有把吴作人这位为“中国画研究院”题名的画家选择在内。也就是说，随着一种对于写意艺术的特征的重新认同发生之后，连引入写实艺术来推进中国画的写实能力提高的一代宗师所做的努力已经受到了质疑。

我们在最近的讨论中，一直追究在希腊古典形成的由文艺复兴和西方学院派传承，而成为西方的美术史的主导的艺术概念之外，是否存在着其他的艺术概念，因而提出中国的两个艺术的概念都与西方的艺术概念不同。第一个艺术概念⁴指的是艺术作为一种巫术和祭祀的礼仪、活动和行为，以及为了执行这样的活动所需要的技艺、规范。而后来人们把这种活动中的场所和用具这些具有物质形态的部分作为“艺术品”保存和重视。第二个艺术概念⁵是发生在汉代晚期到东晋时期的书法作为艺术自觉和独立的现象，进而成为中国艺术的传统的基础，从而构成了中国的审美准则和创作方法，延续到西方艺术进入之前。成为和希腊古典艺术相抗衡的东方艺术传统的基础和最高成就的代表，而且构成了以东亚艺术圈为代表的所谓东方艺术的性质。

水墨的空间问题也在这个特殊的艺术概念中成立。书法及其相关艺术为代表的画面空间既然不是再现空间，那它又是什么样的空间呢？我们分为两个步骤来说明。

第一个步骤，这样的空间在显现出来的时候有什么感觉，先从经验的层次进行描述。

1991年，参观英国温莎堡，我发现英国皇家的这个宫殿化石般地保存着西方传统的宫廷环境。天鹅绒窗帘撩起，天光透过厚重的石墙从狭小的窗户中间照入，光线停留在厅壁鲁本斯的原作之上，

3

⁴ 中国艺术有一个前后一贯的“被动的艺术概念”，一直从远古延续到清代末年（也就是在西方的艺术观念进入中国并替代中国艺术观念之前）。这个状态中的艺术概念和创作方法其实与所有的人类文化状态基本相似，只要这个文化还处在“艺术”获得独立和自觉的概念之前。比如说旧石器时代的洞窟壁画，无论从位置和制作以后的修改、删除和打击的状况来看，它都不是出于壁画自身目的而制作的作品。它是一种人为的造型活动，但却是以此构成一种人们已经意识到其存在，但又无法理解，更不能掌握这种力量，从而要采取一种“奇特的”方法来干预这种力量，这就是所谓对不可知的干预。它与巫术和原始宗教有着极为难以区分的联系。在汉代及其以前，这种“艺术”是中国古代艺术活动的全部形式。我们把它看成是中国古代艺术的概念，也可以看成是人类普遍的概念。

⁵ “主动的艺术概念”形成，在中国是在汉代末年到东晋时期（公元2世纪-4世纪中期）。之所以在这个时间形成。当然此时有外来的影响，就是佛教的传入，佛教传入中国并广泛传播的同时，为中国人主动误取，把外来的资源拆解和改造成符合中国需要、适合中国理解的因素，使中国这时候出现了思想的飞跃。但是佛教传入这件事并没有改变中国艺术的品质，而艺术是否在这样的刺激之下才达到了自我的自觉？至少没有直接的关系。因为即使考察同时期印度的文化中艺术，也没有获得自觉程度，也就无从对中国和东方形成影响，所以中国艺术的自我的自觉是一个自我完成的过程。就如同希腊古典主义形成艺术的自觉之前确实受到埃及西亚的影响，但是这两个影响无论如何都不能作为希腊古典艺术成就的原因。

“主动的艺术概念”逐步发展出一种特别的性质和形式，从而被人们用为专门的精神活动。由于文化的差异，这种活动就构成了一个与其他文化差异较大的方式，甚至可以成为文化差异之间的最为鲜明的标志。

这种活动具有两个性质：

一、它具有某种有别于其他的特别的性质，即属于人的本性的情性方面的变通。也就是说它不是科学成果，也不是信念与意识的成果。

二、它与之前的（被动的）艺术的重大的不同是在于这个活动不具有功利的目的，不仅具有集体的趋向，而且还成为个人的自觉的纯粹的精神活动，从而形成以其自身为目的的活动，即艺术本身。

金框、帷帐、古家具與壁炉雕饰的婉转华丽，互相构成一种交织纠缠的厚重，而畫面中人體的真实和动态的准确，使厚重中出现了一种灵动。而旧畫在风尘中积满灰尘，多次清洗，幽黄暗淡畫面，被横斜的光线照得凌乱，反光使人无法细读畫面的全部，又使油畫俨然变成了宫殿中不可或缺的整體中的一部。繪畫，與盛装的宫廷男女身着的锦绣的光艳，冠冕的金辉，内外交融，浑然一體。这是油畫它的本来的存在状况。而我们今天在博物馆里看油畫的时候，实际上油畫已经被从其原生态中剥离出来，前面没有遮挡，后面没有多余，灯光照射下的成为空间中人们观看的焦点，这是现代博物馆的展现方式，不是西方古典再现藝術的真实情况。这次经验使我真正的亲身体会到了希腊藝術经由文艺复兴发展到近代的油畫的那种真正的状态。而我也深刻地感受到西方的再现的藝術的空间这样的原生状态。

另外一个经历是文化革命之前，幼年的我进入甘露室茶室，茶室在北固山头，后背北临长江，中堂的屏门上挂一幅水墨的《云水图》(佚名)，《云水图》的后面屏门两侧就是轩开的窗户，放进了江烟飘渺，孤帆远尽的景观。江烟的飘动使得前面的云水图具有了一种相映共生的感觉，此时，何处是虚，何处是实，何处是静，何处是动？似乎整个茶室，被这一畫一景，完全托起，成为一种随人心意的流动状态。此时正值深秋，寂静的中庭，桂树盛开，花香悠然飘落，又被江风吹淡，一来一往，空间與水墨，化开了人生，纵使我当时人生经历尚浅。现在我们来进行水墨與空间的探讨，我们既不会隐讳今天所有的文化中人都已经通过公共媒體，對各种文化的空间状态有了综合的感受。也就是说，虽然未必人人造访温莎，但是，各种空间的感觉已经沉积在每个人的视觉当中，中国人也会有對西方空间的经验。而我们每个人的空间经验变得复杂或者参杂，我们也无法追寻在中国文化的最后遗留的角落还存在那种渔火江枫的落日，它已如江上余晖，逐渐模糊。今天的水墨，已经不再是往日的云水图挂在僧寺的中堂，也不再是天井桂树周旁的静寂，中国的传统空间在个人心中充溢着另一种感觉。

仔细的追求这两种空间造成的不同的感受的原因，是因为畫面所制造的空间各自代表了两种不同的對藝術的理解。在温莎的墙面上，繪畫制作了一个真实的空间附属的或者扩展的幻境。这个幻境是通过文艺复兴时代的线性透视使得三维的世界以它的在视觉上的呈现变成一次置换的技巧转换。鲁本斯的作品似乎是皇宫中的一幕戏剧，他是把不同时空中的真实與皇宫的现实存在通过繪畫的通道连接起来。既增加了放置畫的场所的神圣性以及其與历史的某种关联，也同时让处於真实的生存和活动状态的人面對畫面而产生一种人生如幻的警示和反省，使得个人的行为和道德受到触动和纠正。畫面里真实的状态建造了现实的一种镜子，也悬置了一种借鉴。

在甘露寺的墙面上，繪畫不是一个幻境，因为透过與它并列的开窗，可以直接看到“如畫的江山”，真实在中国的藝術中是通过借景和事物的微缩摆设和装置获得实现。《云水图》实际上是笔墨的一种运动的方式，它的空间只能制造观者视觉上的流动，而不能代替空间的幻觉。当人们坐在茶社里，手捧一杯清茶，处在一种暂时的放松和宁静的状态之中，面對的水墨云水的变化，心中会出现被挑动起的运动，从而获得一种自由自在的放松。在云水图里没有政治，也没有真实，它脱离了现实，超越了生活，从而與所处的环境一起营造着所谓境界。

第二个步骤，从理论上分析水墨空间與再现空间之间的差异。

藝術中繪畫的空間都是二維的平面空間，在二十世紀初期，藝術發展的一個重要方向就是尋找平面的復歸，使畫成為畫本身。實際上分為三種方式，我們把它定義為 1. 圖畫，2. 圖表，3. 書畫。只有圖表性繪畫才能充分的使得畫面成為一個平面，而圖畫，即以模仿真實世界的物體而形成的寫實（再現）繪畫，是在用各種製造視覺幻覺的效果，來營造三維的虛擬空間。而書畫，即以表達人的內在情緒意向而形成的寫意（表現）繪畫，是在利用符號和形式而超越其承載和象徵的意義，來建造一維的心靈流動。

圖畫的空間就是或多或少的對三維空間的置換過程，或者換一種說法就是虛構一個寫實的空間，這是一切文化中的圖畫所採取的空間方式，只是在希臘的繪畫中獲得理性的創制，最後在文藝復興完成線性透視之後獲得基本完善，而它作為一個藝術自覺的獨立方式，在西方是十八世紀中期得以完成（從 Abrams 說）。西方藝術史的基本傳統是建立在這樣的再現空間的概念上，因為只有這樣的空間才能夠再現特定時間和特定的現實空間，從而成為對現實存在的一種模仿和記錄，由此而成為歷史的依據和資料。

圖表經常顯現為圖畫的外表形式，它可以是圖形、地圖、插圖和符號。但它本質上未必是一幅模仿真實世界場景的圖畫，而是一個觀念的承載和呈現方式。它可以是一個表格，也可以是一些不按語法規律和語言次序排列的文字組合，它是在舊石器時代結束之後，人類先民放棄了模仿造型的寫實圖畫，從而將圖畫在平面上恢復和歸結為一些符號系統，有其規定和象徵的意義。它的最後的系統化的結果就是象形文字系統，進而發展成拼音文字⁶。圖表的空間要求是二維的⁷。

書畫就是一幅“繪畫”，但它既不是以模仿造型的圖畫，也不是利用各種圖形來表達意義的圖表，它是一種特殊的藝術方式，其所借用的造型，可以是一個由寫實形體進而趨於高度簡化的自然物象，也可以是圖表系統中的符號體系，如漢字。但是它的畫面呈現的結果既不是一個再現時間和現實的空間，無以成為現實的一種模仿和記錄，也不是一個有其規定和象徵意義的符號系統（或者它的象徵意義已經泛化到不產生作用的程度）。這些被使用的符號和物象，主要的作用是作為作者的個人品味和修養的寄託與宣洩的載體，使他可以借助對這個物象和符號的製作過程而表達他的內心不可言說的状态，即所謂“寫意”。寫意的圖畫是一維的，它雖然在平面上，既不構成一個幻覺的三維空間，也不構成二維的結構空間（這是極端純粹的理論說法，事實上書畫的作品很少有人能夠達到如此之純粹的一維状态），它在本質上卻是一個流動的過程，與詩和音樂屬於同樣的性質。

用圖畫、圖表和書畫與顏延之的圖載論⁸相比較，應該說圖理、圖識都是屬於圖表的概念，圖形屬於圖畫的概念，只是這種圖畫不一定是純粹的模仿造型的寫實圖畫，有可能是圖形、地圖、插圖和符號的圖表系統。也就是說，圖載論所論之圖，主要側重於繪畫或圖形的表達觀念的意義，在圖載論中並找不到書畫的概念。在東漢趙壹的《非草書》中，用否定的方式得到了一種排除法的鑑定。

⁶ 拼音文字雖然從形體上已經脫離了圖表系統，而完全根據語言記錄的需要整合，但是，任何語言在它使用的過程中與心像和外圖像之間的連帶關係一直是語言和人的存在的活的互動的關聯。

⁷ 即使它可以用立體的物體構成一種場所和器具的裝置排列，但這些物體在觀念上起的標識方位的作用並不是在意義上顯示它是一個三維的體積，或者反過來說，雖然它建造了三維的空間，但是這個三維的空間已經不是藝術所需要的那個製作的空間，而是作為圖表這樣的二維繪畫的空間的場所和相關器具而已。

⁸ 見《歷代名畫記》第一卷《叙畫之源流》，“顏光祿云：圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。” [唐]張彥遠，《歷代名畫記》（人民美術出版社，1963 年版，頁 2）

他把草书定义为不是图表的另外一种纯粹审美的无用之物⁹。传为王羲之《题卫夫人笔阵图后》“每作一波，常三过折笔；每作一点，常隐锋而为之；每作一横画，如列阵之排云；每作一戈，如百钧之弩发；每作一点，如高峰坠石；屈折如钢钩；每作一牵，如万岁枯藤；每作一放纵，如足行之趣骤。”¹⁰则将书画的技法与审视做了初步表达。从王羲之的陈述中所描述的空间就是书画空间，也就是本文所要特别强调的水墨空间的特性。

2010年8月21日

⁹ [东汉]赵壹《非草书》，“夫草书之兴也，其於近古乎？上非天象所垂，下非河洛所吐，中非圣人所造。……而今之学草书者，不思其简易之旨，直以为杜、崔之法，龟龙所见也。其（才鬻）扶拄桎，诘屈反乙，不可失也。齟齬以上，苟任涉学，皆废仓颉、史籀，竟以杜、崔为楷；私书相与之际，……夫杜、崔、张子，皆有超俗绝世之才，博学余暇，游手於斯，后世慕焉。专用为务，钻坚仰高，忘其罢劳。夕惕不息。仄不暇食。十日一笔。月数丸墨。领袖如皂。唇齿常黑。虽处众坐。不遑谈戏。展指画地。以草剧壁。臂穿皮刮。指爪摧折。见颺出血，犹不休辍。”，收入[唐]张彦远辑《法书要录》（人民美术出版社，1964年版，页24）

¹⁰ 虽不能确定就是作者本人的真实文本，但其附会之主导意思，至少是根据东晋书法作品的事实推定完成。其中批评的方法和核心观念未必不是或多或少秉承当时遗风。

作者簡歷 | Author Profile

楊天娜生於德國，是獨立藝術歷史學家、藝評人及策展人，現居法國巴黎及德國海德堡。楊氏著作豐富，比如《符號的較量：中國前衛藝術 1979-1989》，並為多份刊物的編輯委員，包括加拿大溫哥華的英語當代中國藝術學刊《YISHU》，以及在香港出版、收集中國藝術家作品的圖冊《Red Flag Collection》。她也是香港亞洲藝術文獻庫的董事會成員。

Born in Germany, Martina Köppel-Yang is an independent art historian, art critic and curator living in Paris, France and Heidelberg, Germany. She has written extensively on the subject of contemporary Chinese art and is the author of *Semiotic Warfare: The Chinese Avant-garde 1979-1989*. She is a member of the editorial boards for *Yishu: Journal for Contemporary Chinese Art* in Vancouver, Canada, *Red Flag Collection*, a compilation of contemporary Chinese artists' projects published in Hong Kong, and in the international advisory board of the *Journal of Contemporary Chinese Art*. She is also a board member of Asia Art Archive in Hong Kong.

論文大綱 | Paper Abstract

在討論中國當代藝術發展的文獻中，最常被引述的論點便是政治、經濟與社會的改變。這些改變與尋找自我身份並列，常見於有關中國文化在 20 和 21 世紀發展描述的主旨。進步與改變都是現代化本身的精粹，兩者似乎足以成為現代新中國與古舊分界線上的特質：舊時代的傳統與文化大都與穩定與延續的意念相關。這種中國現代作風的觀念是基於歷史的線性概念，也源於決定論者的世界觀：把進步定義為矛盾因素之間的相互作用。這些因素會在時間流近中得到調停，成為歷史意義上目的論中的倚靠。但楊天娜博士希望以一種非線性的動態體系來研究歷史，箇中個別元素可有如各種具有深遠意義的發展同樣重要。講座將更深入探討當代中國藝術範疇內各種選擇傳統策略的藝術取態和策略，例如「以退為進」作為推展自主，甚至有時候是邊緣化／非主流的藝術取態。楊天娜博士認為這些取態中有著飄忽不定的因素，具有改變長久以來的行為及舊有體制狀況的潛力。

One of the most-cited arguments in texts discussing the development of contemporary Chinese art is that of political, economical and social change. Change as such – next to the search for identity – is mentioned as the major leitmotiv in describing the development of Chinese culture in the 20th and the 21st century. Being the quintessence of modernization itself, progress and change appeared to be the adequate qualities to demarcate the new and modern China from the old whose tradition and culture generally have been associated with the notions of stability and continuity. This kind of perception of the Chinese modernity is based on a linear conception of history and a determinist world view. It defines progress as the interplay of contradictory factors that with the time are reconciled and thus trusts in a teleological sense of history. But Dr. Köppel-Yang would like to consider history as a kind of non-linear dynamical system, in which individual elements can be as important as far-reaching developments. The lecture gives a closer look on artistic positions and strategies within the field of contemporary Chinese art that choose traditional strategies, such as "advance through retreat" to develop autonomous and sometimes marginal/ non-mainstream artistic positions. Dr. Köppel-Yang considers these positions erratic factors having the potential to change the long-term behavior and the conditions of the system.

Out of Place? Advance through Retreat. Traditional Strategies and Practices in Contemporary Chinese Art

以退為進：中國當代藝術的傳統演繹策略

Martina KÖPPEL-YANG

楊天娜

Out of Place is the title of Edward Said's autobiography. He calls it "a record of an essentially lost or forgotten world".¹ Said recalls places and people that for him are ultimately lost and describes his condition as one being out of place in many respects. One such respect is language. Having grown with both the Arabic and the English language, the experience of being out of place marked his life from the beginning and in this very vital respect.

This kind of essential dislocation Said describes in his memoir is without doubt a postmodern condition and a common experience in our contemporary world. What about aesthetic experience? What about traditional media - here traditional Chinese media - in a contemporary context? Is their condition that of an essential dislocation, too? Contemporary culture in general, and contemporary Chinese culture in particular, is hybrid, embracing elements of different places, different cultures and different times. I argue that the apparent dislocation of traditional media in a contemporary context is actually a contemporary condition and by no means out of place; and, further that it can be and that it is used as a very efficient strategy.

The forgotten world is not lost for contemporary culture; on the contrary, it is a large cultural pool from which Chinese artists draw inspiration since the late 1970s. I here only wish to mention Yuan Yunsheng's Beijing airport mural "The Water Splashing Festival" (1979), at the time one of the most progressive and controversial art works. Yet, the mural's elegant figures and free floating lines are inspired by Wei Dynasty sculptures and reliefs. Or again, a few years later, Huang Yongping's "Roulette Series" (1985 - 1988), inspired partly by Chan, Daoism and by Chinese geomancer compasses. Not to forget Xu Bing's "Book from the Sky" (1987), an illegible cultural canon printed in the traditional wood block printing technique. Again, both works rank among the most progressive and most controversial ones of the mid-1980s. It seems that this kind of retreat into tradition has the potential to advance artistic creation onto a higher conceptual and aesthetic level. Homi Bhabha describes this kind of hybrid works as expressions of "a moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion."² Bhabha wrote these words at the end of the 20th century, only five years after the fall of the Berlin wall, in the aftermath of the postmodern debate, when globalization still was a large field to

¹ Said, Edward, *Out of Place*, Borzoi Book, New York, 1999: p. XI

² Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London/ New York, 1994: p.2.

be explored. Today, these moments of transit, as Bhabha describes them apparently products of arbitrary encounters, have evolved into systematic strategies. I wish to have a closer look on artistic positions, procedures and strategies within the field of contemporary Chinese art that choose traditional strategies, such as "advance through retreat", or practices, such as divination or the game and gambling to develop autonomous and sometimes marginal/ non-mainstream artistic positions. I consider these positions erratic factors having the potential to change the long-term behaviour and the conditions of the general system.³

The question of the relevance of tradition for contemporary culture is, as Bhabha points out in the above-mentioned quote, always linked to the query for identity and raised in specific historical moments. I here will not discuss the Chinese government's efforts of promoting traditional Chinese culture to build the identity of the new post-WTO-entry China. I will have a closer look on individual artistic research and creation and focus on three bodies of works by three different artists or artist groups: Huang Yongping, Yang Jiechang and finally Zheng Guogu and Yangjiang Group. All of them employ traditional media, practices and strategies in a different manner, and all of them do so facing a specific historical moment or a particular cultural environment and situation.

The Contemporary Augur (Chan is Dada, Dada is Chan)

One of the most emblematic works of the 1980s is Huang Yongping's "Wet Method – 'History of Chinese Painting' and 'Concise History of Modern Painting' Washed for Two Minutes in a Washing Machine, December 1, 1987". As the title suggests the work is the result of a procedure designed by Huang Yongping, namely *Wet Method*: the artist put two art history books, Wang Bomin's *History of Chinese Painting* and Herbert Read's *Concise History of Modern Painting* in a washing machine for two minutes. The resulting paper pulp, a mixture of both histories and traditions, illegible and thus semantically empty, was Huang's striking answer to the question of how to relate Chinese tradition to modern and contemporary Western art, and it was further his witty comment to two foremost topics in the Chinese art scene of the 1980s, namely the discussion about the modernization of Chinese culture and further the question of how to free contemporary Chinese culture from too much cultural, historical and political burden. Right after the Cultural Revolution with all its prohibitions, the curiosity and enthusiasm for all things related to culture, Western and Chinese, the so-called humanist enthusiasm (*renwen riqing*), had triggered the translation of many important writings and books of Western literature, philosophy and art history. And also Chinese traditional thought and literature was rediscovered through new editions of old books. New and old concepts alike became available for the artists and led to a kind of semantic redundancy of the art works, the ostensive excess of meaning (*yiyi fanlan*) that was criticized by both artists and art critics. Semantic emptiness was Huang Yongping's cure to semantic redundancy and his method of breaking free from all kind of meaning systems, cultural, historical or political.

Huang himself had read translations of Wittgenstein and Pierre Cabane's *Dialogues with Marcel*

³ I consider history as a kind of non-linear dynamical system, in which individual elements can be as important as far-reaching developments.

Duchamp, but also of Suzuki's *Essays in Zen Buddhism*, as well as other Chan Buddhist texts. As he states in a conversation with Jane Debevoise: "I would say there were three solid legs (a trinity) of thought I felt an affinity to at the time: Wittgenstein, Duchamp and Zen Buddhism. People often asked me why I would combine these different philosophies together - I think, ultimately, I did it because they all discuss ideas about 'ends'; about how and why things end."⁴ A tangible result of this combination is the body of works using chance as a main creative agent, the so-called *Roulette Series*. *Wet Method* is part of this series, too, and was created by using such a roulette wheel. The major Western references in the *Roulette Series* are to Marcel Duchamp and John Cage, but also to Wittgenstein's language philosophy. These references inspired Huang to pursue the de-personalization of the creative process and the elimination of the artist as an operative subject, substituting chance as the major agent. Visually, the roulette wheel resembles a large geomancer compass, but also a ready-made object (as does *Wet Method*), a concept originating with Duchamp. In addition, as did John Cage for his *Music of Changes* (1951), Huang utilizes the divination practice of the *Book of Changes* as a determining and formal structure: "The Big Roulette", one big turntable mounted on a chassis, is divided into an inner circle with sixty-four segments, and an outer circle with 384 segments. The number of the segments is based on the *Book of Changes*, with its sixty-four hexagrams and six times sixty-four – 384 – places. On each segment Huang wrote an entry. The entries on the inner circle having no relation to those on the outer circle, were chosen at random from different domains and serve as instructions and hints to create works of art.⁵ The artist takes the position of a mediator, with the work of art coming into being independently from him, quasi naturally. He acts through non-interference or, to use the corresponding Taoist concept, through non-doing (*wuwei*). This concept is further inspired by Wittgenstein's non-related facts⁶ and denotes the causal independence of artist and work, as well as that of the individual works of the artist's oeuvre. In his handwritten notes of 1987, Huang calls this different understanding of the notion of creativity non-related events (*duli shijian*).⁷ While Huang's first roulette was simply concerned with the independence of formal elements from one another and from the artist, the later "Big Roulette" and "Small, Portable Roulette" had been conceived to investigate the independence of time, of sequence, and of concept.⁸ In this regard, the rotation of the turntable and the open nature of the creative process indicate the instability and imperfection of meaning systems. The application of this kind of methodological chance corresponds to what George Brecht called "non-method" and "no-system-system" in the work of Duchamp. It leads to an answer that is non-rational, that might be self-contradictory, and that therefore cannot totally be explained with the systems of language and logic. In this regard the non-method-method reminds us on Chan-Buddhist Koans. The Chinese philosopher Zhang Ziyang discusses Huang's non-expressive painting in his rather critical article "X Comments on Y" (*"X ping*

⁴ Jane Debevoise, "Conversation with Huang Yongping", Asia Art Archive in America, October 15, 2010. www.aaa-a.org/2011/03/03/conversation-with-huang-yongping/

⁵ See Huang Yongping, "Reflections, Creation, and Events of 1987", published in: "Thoughts, Creation, and Activities in 1987", in: *House of Oracles. A Huang Yongping Retrospective*, Vergne, Philippe/ Chong, Doryun (eds.), Walker Art Centre, Minnesota, 2005: pp.40-51.

⁶ With this notion Wittgenstein designates the logical independence of logical facts belonging to different dimensions of the logical space.

⁷ See Huang Yongping "Reflections, Creation and Events of 1987", *ibid.* and Huang's text, "A Paper on Art that Starts Out from a Blank" (*"Cong kondong kaishi de yipian meishu lunwen"*) exemplifies his thoughts. "An Essay on Art Starting from Emptiness", in: "Thoughts, Creation, and Activities in 1987", in: *House of Oracles. A Huang Yongping Retrospective*, Vergne, Philippe/ Chong, Doryun (eds.), Walker Art Centre, Minnesota, 2005: pp.52-54.

⁸ See Huang Yongping, "Reflections, Creation, and Events of 1987", *ibid.*

Y") and names his method the "method of the probable mechanical chance". In fact, this kind of chance is an effective method of separating art from tradition, of overcoming latent patterns, language and logic as such.⁹ This aim is best expressed in one of Huang's most famous quotes, namely "Chan is Dada, Dada is Chan". This quasi-logical equation, nevertheless apparently absurd, associates traditional Chinese thought namely Taoism and Chan Buddhism with Dada and Neo-Dada both aesthetically and conceptually. In fact, Huang's *Wet Method* and the resulting dirty looking pulp represent the concept of anti-culture, crucial to his oeuvre. Anti-culture is a concept he employed in a strategic manner, especially after his emigration to Europe. Anti-culture is the result of the battle between Eastern and Western cultures, between tradition and modernity, and the artist's solution to transpose culture onto a higher conceptual and aesthetic level and thus to generate a new culture, which we can consider hybrid and contemporary.

After Huang's emigration to France it was exactly this aspect that privileged the reception of his work. His work was received immediately on a high-profile level. "Reptiles", his first piece exhibited in Europe in the legendary exhibition "Les magiciens de la terre", consisted of traditional Chinese graves made from a pulp of washed books and newspapers, further the washing machine used to produce the paper pulp. These graves resembled reptiles turtles, hence the title. Postmodern discourses, such as post-structuralism and post-colonialism, could easily relate to Huang's composite method of de-construction the transformation of texts into pulp and construction the creation of a different body of meaning. Huang's combination of Western language philosophy, Dada and Chinese Chan accomplished the questioning of meaning systems and power generating structures in an original way. Further, the juxtaposition of traditional Chinese imagery and thought with contemporary Western concepts was fresh and welcomed. Huang's retreat into using concepts and topoi inspired by Chinese tradition and his method of equating Dada and Chan, Western avant-garde and Chinese tradition, actually articulated the main subject of postmodern and postcolonial discourse: the deconstruction of overcome meaning generating structures and the search for new contents, new directions and centres, and proposed the mirror-image crucial for a vital repositioning of Western culture.

The Contemporary Literati (Absence and Presence, Retreat and Advance)

While Huang Yongping retrieves the aspects of non-interference, of the anti-rational and of semantic emptiness from the field of Chinese traditional thought, Yang Jiechang focuses on the aspects of self-sublimation, spiritual communication and the individual participation, all facets of literati culture. "Hundred Layers of Ink" is the title of a series of large monochrome black ink paintings, on which he worked for more than a decade. Yang exhibited these works for the first time at the "Les magiciens de la terre" show in the Centre Pompidou in Paris in 1989, to which he had been invited together with Huang Yongping and Gu Dexin. Yes, Yang actually had painted the first works of the series for this very exhibition on site. For him, like for his two friends, this was the first time to appear on an international high-profile arena. Being placed at a central stage surrounded by works of internationally renowned artists, like for

⁹ The article is published under the pseudonym Mo Zelan, "X ping Y", in: *Meishu sichao* 1986.3: pp. 9-12.

example Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Nam Jun Paik, On Kawara and Alighiero Boetti, he opted for "advance through retreat" as his strategy. Based on his former paintings of the mid-1980s that attempted the formal deconstruction of traditional Chinese painting through calligraphic abstraction he advanced deconstruction on a superior level: In "Hundred Layers of Ink" Yang developed an extremely reduced formal language - there is no imagery, only a simple shiny black ink square on a mat black ground. The artist condenses Chinese painting to its basic elements: paper, water, ink, as well as to the action of applying ink and water onto the paper, thus subverting the technique as well as the aesthetic principles of traditional Chinese painting. By obsessively putting layers on layers of ink onto the paper he creates a black object that does show neither skill, nor imagery, nor personality. The elimination of skill, imagery and personality is nothing less than the sublimation of the self, the ultimate aim of the cultivation of personality the Chinese literati practised through painting and calligraphy. The significance of such painting lies beyond its visual qualities. Painting here is a kind of conduct, an act, and looking at painting an act of communication. Yang's large inks further accentuate the spiritual qualities inherent in the painting process and in the material. Both sublimation of the artist's self as well as the sublimation of the material and the aesthetic qualities of the painting relates Yang Jiechang's works to Taoist thought and to Chinese tradition. Yet, self-sublimation is nothing but the deconstruction of the ego. "Hundred Layers of Ink" therefore can also be read from a post-structuralist angle. Hence, Yang's Chinese-style self-sublimation appears as a different approach to the search for alternative concepts of a cultural or personal identity. On the aesthetic and formal level Yang's monochrome inks could be related to the Western tradition, too. Reminding, as they do, on American abstract expressionism these works easily could be misread as an illustration of the Chinese reception of Western modern painting. Yet, there is more to these works than just a modern stance. They combine Eastern tradition and spirituality with modern and post-modern concepts in an elegant and efficient way. Yang Jiechang's non-iconic paintings actually transposed traditional Chinese thought, such as Tao and Chan onto a contemporary level. Creating as they do, a meditative, open space, void of any explicit utterance of -isms and worldviews, Yang's "Hundred Layers of Ink" presaged the end of the Cold War era and the consequent fall of ideologically clearly defined blocks.

"Advance through retreat" for Yang Jiechang implies further the question of how to implant Chinese traditional painting, traditional Chinese aesthetics and thought into a contemporary context. According to him, the contemporary has neither time nor limits, and tradition itself contains current concepts.¹⁰ This position is best exemplified in Yang's composite works and installations that usually consist of a traditional Chinese meticulous colour painting or calligraphy and a multi-media part. These works are concerned with current events, like for example "Crying Landscape" (50th Venice Biennial, 2003), or show the artist's comment on the contemporary condition, like for example "Stranger than Paradise" (2010). Different from Huang Yongping who chose non-interference as artistic practice, Yang opts for the artist's participation. For Yang each artwork is an act of communication and interference.

¹⁰ Conversation with the artist, Paris, March 2006.

After Dinner Art

"After Dinner Calligraphy" (*Fanhou Shufa*) is the title of a series of works and events by Zheng Guogu and Yangjiang Group. The title alludes to the fact that the art works are the testimonies and results of calligraphy performances and ad hoc painting using ink but also leftovers from a dinner, then preserved in the medium of photography. "After Dinner Calligraphy" is a revival of the traditional literati gathering with all its facets, with its soberness, drunkenness and ingeniousness. Yet the stage was not a bamboo grove but a contemporary Hong Kong gallery. This short description of "After Dinner Calligraphy" could be read as a programme of the works of Zheng Guogu and Yangjiang Group: There is no border between art and life, between art and non-art, between high art and low art, between tradition and the contemporary, between the global and the local. Art is an open process, as is life, it is an activity like any other leisure activity, a game. This understanding of art is very close to that of the Chinese literati who were not professional artists but officials performing art as a leisure activity together with their friends or as a form of self-cultivation.

The aspect of game and gambling, both important elements in traditional Chinese culture play an important role in the oeuvre of Zheng Guogu and Yangjiang Group, too. Divinational board games, like for example Liubo, had already been played by Han gentrymen, the Chinese chess is recorded as early as for the Warring States period. "One cannot break the law without upholding the law. All laws must be upheld. No law goes unbroken." (*Bu li yi fa, bupo yi fa, you fa jie li, wu fa bu po*, 2012) is a recent installation and series of events. This time Yangjiang Group invented different kinds of games as projects to be realized during the exhibition period. There was a gambling game, a Chinese chess, a tea ceremony, etc. The centre of this series of events was the title of the work written as calligraphy on the museum wall and then altered through the on-going events and games.

Zheng Guogu actually is one of the most important trendsetters of the Chinese art scene. But instead of moving into one of China's cultural centres, he stays in his hometown, the remote provincial town of Yangjiang in Canton Province. There he built his studio, the "Age of Empires" (2004 - present), an artistic project in itself and conceived according to a game, the Internet game of the same name. Zheng initiated a lively art scene in his hometown, including artists and amateurs who regularly participate in his projects and in that of the Yangjiang Group, equally initiated by him. He thus promotes local and vernacular culture, which one could also read as a result of the above-mentioned strategy "advance through retreat". This strategy is best expressed in "My Teacher", a photo of Zheng Guogu squatting on the streets next to a foolishly laughing youth, actually Yangjiang city's village lunatic. By reducing himself to the stage of an unintentional fool Zheng creates a space, free of standards and discourses. By retreating to Yangjiang, Zheng has, on the one hand, created a space for non-mainstream, locally embedded artistic imagination and creation, and, on the other, by including local outcomes in his projects, he has moved the local onto a global platform.

The same is true for the traditional media and concepts in his and Yangjiang Group's works. Through advancing traditional media and concepts onto a contemporary level he generates a kind of dislocation. And

now we are back to the beginning of my argument - the apparent dislocation of traditional media in a contemporary context is actually a contemporary condition used as an efficient strategy, advancing art onto a higher aesthetic and conceptual level. As Zheng Guogu states for his "After Dinner Calligraphy": "When you're in this mental situation you don't remember what you've done. It's exactly this distance and unfamiliarity between your state of mind and what you are doing that draws you to a higher state of art."

I want to finish with the reinterpretation of one Yangjiang Group's work titles:

"One cannot break tradition without upholding tradition. Every tradition must be upheld. No tradition goes unbroken".

Paris, Mai 2013

Hong Kong Museum of Art All Rights Reserved (NOT FOR SALE)

作者簡歷 | Author Profile

皮道堅教授生於湖北。1981年於湖北藝術學院研究生班畢業專修美術史論，並留校任教。80年代曾參與創辦及編輯《美術思潮》。1998年獲聘為中國美術家協會理論委員會委員。1992年起任教於華南師範大學美術系，並受聘為多所院校客座教授和研究員。

Born in Hubei, Professor Pi Daojian graduated with a master's degree in art history from the Hubei Institute of Fine Arts in 1981. He then taught at his alma mater. In the 1980s, Professor Pi co-founded the journal *Art Trends*. In 1998, he became a member of the Theory Study Committee of the Chinese Artists Association. He began teaching at South China Normal University in 1992 and has been invited to serve as guest professor and research fellow at different universities and institution since then.

論文大綱 | Paper Abstract

「原道」是一個從中華文化的立場出發，在當代藝術的創造領域，重新建構現代性的過程。這裡所說的「道」似乎更接近其最原始的含義，即《周易·繫辭上》所說：「形而上者謂之道，形而下者謂之器」中的「道」，而非單純是韓愈所崇尚的儒家「聖人之道」，也非他所批判的老子的「道」。這裡的「道」其實涵蓋整個中華傳統文化範疇，或者說是一個混合了儒、道、釋的「道」。這一過程乃是伴隨著傳統文化的現代化而展開的。因此，「原道」的目的說到底還是從東方或者中國的角度，對現代性進行思考。它是對傳統文化的「現代性的思考」，也是對「現代性」的中國論述。基於此，「原道」展覽的雄心在於製造一個平臺，以供大家重新思考中國當代藝術內在的歷史感、現實性及方法論，同時也為未來藝術實踐及其論述建立一個開放的新起點。

"The Origin of Dao" is a process to reconstruct modernity in the creative scope of contemporary art. It is a process that begins from the standpoint of Chinese culture. The "Dao" used here seems to be closer to its most primitive meaning, as conveyed in the *Appended Remarks, Pt. 1* from *The Philosophy of Change*, in which "Dao" was described as "what exists before physical form is called the Way (*Dao*). What exists after physical form is called a concrete thing". It is not entirely the "Dao of the sage" as advocated by Han Yu, nor the "Dao" of Lao Tzu that he criticised much. "Dao" here in fact covers the entire scope of Chinese traditions and culture, or to say a "Dao" that combines the ideas from Confucianism, Daoism and Buddhism. This is a process that began with and travelled side by side with the modernisation of traditional culture. Therefore, the objective of "The Origin of Dao", so to speak, is a way of considering modernity from the Eastern or Chinese perspective. It is a "modern way of thinking" towards traditional culture, and at the same time, a Chinese narrative on "modernity". Based on these, the "The Origin of Dao" exhibition has an ambition to create a platform, such that we could all reconsider the intrinsic sense of history, actuality and methodology of Chinese contemporary art, as well as to establish a new starting point for future art practises and its narrative.

原道 —— 中国当代藝術的内在历史感、现实性及方法论

"The Origin of Dao" – The Intrinsic Sense of History, Actuality and Methodology of Chinese Contemporary Art

皮道堅

PI Daojian

一，何为“原道”

本文所谓的“原道”是一个从中华文化的立场出发，在当代藝術的创造领域，重新建构现代性的过程。此处之“道”似乎更接近其最原始的含义，即《周易·系辞上》所说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器”中的“道”，而非单纯是韩愈所崇尚的儒家“圣人之道”，也非他所批判的老子的“道”。韩愈在他那篇写於 8 世纪的十分著名的同名文章中，批驳了当时流行的佛、道学说，而企图重新建立其儒家學術的权威性。但本文所指的“道”其实涵盖整个中华传统文化范畴，或者说是一个混合了儒、道、释的“道”¹。它当然也不能被简单地理解为西方哲学中的形而上学或者逻各斯。它不是什么别的，它就是“道”本身。它與中国当代藝術的关系倒是可用韩愈《原道》文中开宗明义的那句“由是而之焉之谓道”来说明。因此，此次以“原道”为名的展览，本身即有回溯中华文化道统的意思。有必要强调，以“原道”作为展览的主题，主要并非志在揭示出那最后的“道”，而是把“原道”作为一个过程，甚至是一个永恒的过程，这一“原道”过程乃是伴随着传统文化的现代化而展开的。因此，“原道”的目的说到底还是从东方或者中国的角度，對现代性进行思考。它是對传统文化的“现代性的思考”，也是對“现代性”的中国论述。基於此，“原道”展览的雄心在於制造一个平台，以供大家重新思考中国当代藝術内在的历史感、现实性及方法论，同时也为未来藝術实践及其论述建立一个开放的新起点。

因此本次展览意在展示 21 世纪以来在华人区域的藝術发展过程中，以水墨性、水墨精神和水墨方式为差异性特质的一些东方传统媒材领域（如水墨、天然漆、陶瓷），以及被植入水墨性、水墨精神和水墨方式的新藝術媒體领域（如装置、行为、影像等）里，呈现出的特殊的、不同於西方当代藝術发展的模式，以及支配这些发展的模式的“道”的丰富内涵和面向。

亚洲在 20 世纪的现代化和都市化过程，事实上是一个潜在的逐渐向西方看齐的过程。中国当代藝術从它发生以来，一直受着“西方中心主义”的困扰。层出不穷的中国当代藝術新概念，实际上都来源於既有的西方观、当代藝術“概念”。这种對西方概念的吸纳接受，其原初的动机是殖民主义环境下民族的救亡，但其始料所未及的结果却體现为在后殖民主义文化环境下，民族文化的衰落和文化差异性的消失。因此进入新世纪，伴随着知識界對於全球化的思考，人们开始考察欧洲和美

¹ 参见陈寅恪：《论韩愈》，载《金明馆丛稿初编》，北京：生活·读书·新知三联书店，2001，第 319-332 页；余英时：《朱熹的历史世界：宋代士大夫政治文化的研究》（上），北京：生活·读书·新知三联书店，2003，第 36-109 页。

洲以外国家在现代化过程中的不同发展轨迹，反思是否有“另一些现代性”（another modernities）²存在。在这个背景下，中国的文化界和艺术界也在思考如何重新定义“现代性”，也有学者试图用“当代性”的概念来刷新我们对“现代性”的理解。显然对于“当代性”这一概念学界尚有很多争议，但是无论是“另一些现代性”也好，还是“当代性”也好，这些思考的背后都包含着一个潜在的动机，即如何使众多有着优秀传统文脉的本土性文化诉求重新获得新的文化位置。由此，人们逐渐意识到，在不可避免的经济全球化过程中，中国特有的传统艺术媒材的当代化过程和当代性呈现，在这个背景下，将具有特别的“范型”意义。

20世纪90年代以来，中国当代艺术领域开始有了明显的变化，人们自觉认识到，中国当代艺术应该有自己的“现代性”，中国当代艺术应该与中国本土文化资源发生密切关系。特别是1990年代中期关于“实验水墨”³的讨论、以对“水墨性”语言方式的探索为契机，进入到从文化精神方面来深入对传统资源进行重估、评价和利用。以便从更深层次上关注中国当代艺术的文脉，创作表现当下感受的、有本土传统文化根源的当代艺术，中国当代艺术也由此而获得了新的维度。这些维度已在近年来中国当代艺术的诸多实践中充分展现出来：有利用传统的媒材表达当下的价值观念和精神追求，也有将水墨性、水墨精神和水墨方式植入层出不穷的新艺术媒材，并以之作为东方文化精神的特殊载体。这些当代艺术作品无论在艺术媒材、艺术理念以及艺术的言说方式上都有着以中国传统文化为核心的源远流长的艺术史文脉、有自己极为鲜明的文化特色，并揭示了当下中国新的价值观和人文精神。中国当代艺术创作因此而出现新的机遇，显示出勃勃的生机。

“原道——中国当代艺术新概念”展览即是要展示中国当代艺术中这些利用传统文化资源和媒材来进行的视觉创造以及其中蕴涵的文化思考，对1990年代以来，中国当代艺术出现的自身的而非西方性的“边缘话语”作一次生动和清晰地呈现。展览主题“原道”的“道”寓意着中国当代艺术对“形而上”精神的追求传统，因而展览的实质在于梳理传统中国哲学思想的当下视觉呈现和视觉转型。

二，为何原道

² “另一些现代性”（包括“另类现代性”）是“另一种现代性”的延伸说法或变体，都是基于对现代性的反思的一种叙事。“另一种现代性”最早出自司各特·拉什（Scott Lash）在《另一种现代性，一种不同的理性》（Oxford: Blackwell Publishers Inc, 1998）一书中的论述。拉什认为，长期以来，现代性理论的一个重要来源是启蒙，而康德的“什么是启蒙”更似乎成了现代性的代表。但是，这一界定忽视了康德文本的复杂性，尤其是没有注意到康德对规定的判断与反思的判断的区分。确实，我们可以看到，康德在《判断力批判》中界定了两种判断力：规定的判断力和反思的判断力。前者是从给定的普遍规则出发找出个别的事实，而后者是从给定的个别事实出发找出普遍的规则；前者是被规定的，而后者是行反思的。因此，作者认为后现代性与现代性的对立实际上只是针对的第一种意义上的现代性。而当代的文化理论和社会理论中的解构主义和反基础主义倾向所对抗的也只是第一种现代性的基础性概念。他认为在这些极端的反基础主义倾向忽视了在现代性的理性领域内的另一种不同的奠基化努力。而这种不同的奠基形式就包含在第二种现代性中。他借用海德格尔的说法将这种奠基方式称之为“无基础的基础性”（groundless ground）。他也在另一种意义上将这一奠基方式称作“差异化的空间”。作者的意图是通过概念史的重新理解，确立在现代思想的演进过程中不容忽视的另一种理性方式对现代性的构筑。而这种对现代性的构筑方式显然并不处于第一种现代性与后现代性的极端对立之中。也就是说，它们还是共享了一个现代性的基本价值基础。当然，不可否认，在这样一种叙事中，明显带有西方自由左派（新左派）的意识形态色彩。参见韩潮：《司各特·拉什：〈另一种现代性，一种不同的理性〉》，载《中国学术》（2001年第2期），北京：商务印书馆，2001。

³ 1993年，黄专最早提出“实验水墨”这个概念。1996年6月，在华南师范大学（广州）举行的“走向21世纪的中国当代水墨艺术”研讨会和作品观摩会上，对此前近十年的水墨艺术进行了一次全面深入的清理和反思，同时明确了“实验水墨”这个说法。吕澎：《艺术的故事：从晚清到今天》，北京：北京大学出版社，2010，第342页。

如前所述，即使有上述非常丰富和多样的藝術实践和试验，我们仍将“原道”作为一种过程的描述。虽然这个过程的目的是回溯到我们的东方式言说、感知方式乃至社会政治理想。但是这个过程并不是要求回到国粹的文化保守主义或者民族主义的立场。相反，必须强调“原道”的过程事实上是伴随着传统文化的现代化而展开的。因此，原道的目的说到底还是从东方或者中国的角度，對“现代性”进行思考。它是對传统文化的“现代性的思考”，也是對“现代性”的中国论述。

然而關於“现代性”的中国论述，迄今也早已是多如牛毛，数不胜数了。无论是认同，还是批判，甚至认为我们已经探得二十世纪中国历史的“内在理路”，有关“现代性”的本土化论述林林总总，不一而足。所有这些皆令我们无法否认“现代性”的深刻影响和作用。不得不说在当代中国，“现代性”依然是一个不可回避的话题。而所谓“另一种现代性”或“另类现代性”抑或“当代性”的提出，就是在承认这一影响的事实、特别是在诉诸“现代性”核心（或普遍）价值的前提下，探寻屬於我们自身的历史和价值面向的包括藝術实践在内的一种制度、观念或“范式”。而这也正是“原道”在当下具有其内在历史感、现实性与方法论意义的真实理由。

从另一方面看，令人遗憾的是无论就学术还是就思想而言，当下中国“现代性”这一概念或话语无论在何角度和层面皆已陷入了一种僵化和板结的状态之中，其非但开启不了我们對於历史和现实的深度體认，反而成为一种制约和障碍。特别是近年来，關於“实验水墨”、“意派”、“叙事中国”、“文脉中国”、“中国性”及“溪山清远”⁴的讨论皆表明，经由传统这一视角反思中国当代藝術的历史演变业已成为一种潮流。然而，很多实验及其论述都不可避免地流於空疏與表面，更多只是在符号與象征（反思革命，国家认同等）层面上做做文章，并没有植根於当代藝術内在的生成逻辑及其异见机制。正是因此，阿甘本（Giorgio Agamben）關於“当代”的追问无疑重新开启了我们體认、反省历史和现实的新视域。阿甘本说，所谓“当代”就是不合时宜，是一种與自己时代的奇异联系，它既附着於时代，同时又與时代保持距离。确切地说，“当代”是通过脱节或时代错误而附着於时代的那种联系。在这里，與其说是阿甘本在定义“当代”，不如说是重新打开了“当代”。⁵这意味着，古今中西之争固然可以作为一种反思的态度，殊不知这种时空的区隔已经陷入了业已陈旧的现代主义叙事框架中。这也是今天任何以回归传统和反思历史的名义介入藝術创作时常常陷入符号化、图式化窠臼的因由所在。

自上世纪80年代以来，传统文化、知識與思想一直是中国当代藝術实践的资源、动因和推力之一。曾被认为是现代化制约因素的儒家思想、老庄哲学，现在看来并不與现代化的进程相矛盾。曾经的小龙腾飞和当代中国的崛起，已经在经济领域中证实了这一点。全球化的过程首先是一个经济扁平化的过程，在此架构下，呈现出不同区域的文化渐渐被同化，文化差异性渐渐被消灭的令人担忧的趋势。然而差异是一种美，也惟有保持差异性，才能保持独立性，才能找到彼此对话的文化平台。这已经是21世纪全球特别是非欧美国家当代文化和藝術史研究的共識。本展览将通过揭示中国文化和精神的根脉，来呼唤文化自觉，强调文化差异性，并保持文化归宿感。重要的是，这

⁴ 参见高名潞：《意派论：一个颠覆再生的理论》，桂林：广西师范大学出版社，2009；邹跃进、贾方舟：《叙事中国：第四届成都双年展》，石家庄：河北美術出版社，2009；陈孝信：《文脉中国》，2011，未刊稿；王林：《如何谈论“中国性”》，<http://blog.artintern.net/article/244218>。浏览时间：2013年4月22日；吕澎：《溪山清远：当代藝術展》，成都：四川美術出版社，2011。

⁵ 阿甘本：《什么是当代人》，lightwhite 译，载“豆瓣网”，<http://www.douban.com/note/153131392>。浏览时间：2013年4月21日。

种差异性和归宿感，是由中国当代艺术面临的自身的“本土”问题而引发，借助任何西方的概念来界定和解决都无异于虚假的安慰，惟有直接用自己的话语来讨论我们的问题，用我们的探索来解决我们的困惑，才能有获得真正的超越和不断创新的勇气。展览将主要选择两岸三地：大陆、香港和台湾的艺术家，以及海外的华人艺术家。大陆、香港和台湾同文同种，在文化上同根同源，都有深厚的中华传统文化资源，天然存在着一脉相承的文化血缘关系，同时在现代化进程中又发展了各自不同的文化特点：香港华洋杂处，与大陆文化语境有细微差异，也有文化的同一性；台湾重视中国传统文化的传承和教育，保持了中华文化的特性又具有鲜明的地区文化特色；大陆是传统文化积淀最为深厚的地区，文化资源丰富，但是经历了20世纪的革命运动后，传统文化被重新刷新和筛选。由此差异性而产生的不同文化路径最显著的例子是，在所谓“现代水墨”的发展过程中，香港的文化动机在于通过传统水墨的现代转型来重新确立在殖民文化中的身份；而大陆和台湾则类似，其文化动机是五四新文化运动的延续，旨在通过破坏传统文化以获得现代转换。二者动机相反，但是语言实验方式却有某些趋同。因此，我们发现在此情境下，不同的地区文化因为不同的历史境遇，呈现出不同的语言和趋向，这对于研究“另一些现代性”的呈现，将更具启发性意义。事实上，新世纪以来两岸三地在当代艺术的发展上都有具备上述强调文化差异性，并保持文化归宿感的，引人注目和耐人寻味的创作实例发生，它们共同的文化追求和本土的文化艺术表达，已成为中国当代艺术的重要组成部分，这将是本展览可以成功举行的重要保证。需要说明的是，重视本土传统艺术媒介的文化身份和传统文脉的现代演进，不仅不应导致一种封闭的语言观，相反更应保持一种开放、多元的语言观，唯其如此中国当代艺术才能更加彰显出新的活力。水墨、漆艺、陶艺以及装置、行为、影像和新媒体艺术的内在和外在结合都可能成为既能和当代生活方式、体验相匹配，又同时具备东方气质和传统文脉之意义传达功能的语言形态。2008年香港艺术馆推出的“香港艺术：开放·对话”展览系列，旨在从不同方向探寻香港艺术的发展路径，提供更多元的艺术体验。作为这一系列展览之一，本展览力图在传统艺术媒介和传统文脉、文化差异性和文化归宿感的当代呈现等方面进行一些探索，意在为这一“开放·对话”的主题添加一个新的维度，让中国传统文化资源在当代艺术领域中的积极利用获得更为广泛的认知。

三，如何原道

这是一个可从学术研究、理论探讨与艺术实践（包括展览策划、理论批评）诸多层面同时展开的话题，限于篇幅本文仅就此次的展览策划以及由此引起的理论思考作以下简要论述。

上承20世纪以来的文化革新，过去十年中，两岸三地和海外的艺术家在对于传统媒介的开发，传统创作模式的再造，以及传统观念的当下化这些领域出现了一些维特根斯坦所描述的“家族相似”。从这些相似性中或许也可以归纳出“道”在当代艺术中的若干呈现方式。本次展览便沿着这些相似性，展示不同艺术家实践的个性化和丰富性。在展览中，我们将从5个方面展示这些“家族相似”。它们分别是：

1，冥想与叙事

冥想是一种古老的东方思维方式，叙事也是一种悟对和反省，是精神试图挣脱物质的束缚而自由活动的证明，带有某种“悟对通神”的禅味。在一些中国当代艺术家中，冥想既是对现代破碎经验的整合，也是对传统的生活智慧和观想世界方式的呼应，他们通过单纯的行为，在日复一日的修

行中，保持着一种纯粹的、丰满的体验。现实的躁动和繁嚣在这些艺术家的视觉作品中退隐，艺术家们让自己消融于宁静和睿智的生命氛围之中，心存敬畏，思接渺远。冥想就这样从现实抽身出来，抖落掉现代生活的种种尘埃，接通源于自然的生命智慧和生命方式，以饱满的、可感知和实践的方式在视觉艺术中呈现。水墨性叙事作为一种“格物”的方式，在当代艺术家那里就是以悟对和反省的姿态来面对这个变动中的世界。在我们这个网络化的、快餐文化发达的时代，人对无限、永恒、安宁、纯净的憧憬，对沉思、冥想和开悟等精神自由活动的向往与追求，是新世纪的一种传承“水墨精神”的方式，一种精神还乡的生活。艺术家不断在寻找这种精神生活方式的表达，来连接我们对过去的记忆和对当下的认知，让我们重获被现代媒体和快餐文化所剥夺了的沉思、冥想和开悟的精神自由。

2，“场”：造物与空间

“造物谓道也”，中国文化历来“道器并重”。中国古人又有“制器者尚象”的说法，所谓“象”应即“器”之形式意味的某种特定指向，它可指涉有形之物，亦可指向无形之道，事实上常常是兼而有之，但侧重于精神层面的居多。中国文化的空间观念也有异于西方，中国观念中的“场”是一个心理时空，而非西方人有具体的物理和时间性含义的“空间”概念。我们希望在传统漆艺、陶艺与各种现代器物、造型观念的交汇融通中，演绎全新的感受场景，在视觉艺术领域创造一个具有东方特色的“场”。我们希望通过这些作品去唤起一种新的文化感觉，去营造一种属于东方人自己的精神空间。相信这些带有回望传统和回归古典意味的作品，不仅能呈现出一种特殊的、不同于西方当代艺术的发展模式，以及支配这些发展模式的独特的文化内涵，更能提示一种新的价值观和精神追求，引我们思考：在现代生活和现代视觉经验中，以传统的媒材及工艺制“器”，将承载着怎样的“道”，会启发怎样的哲思？

3，书写与修为

毛笔书写与西方人的书写，意义迥然不同。点墨之间澄怀观道，一笔一划神游省悟。艺术本是表达，也是一种修炼，中国人的书写即是一种自我修为的方式，书写的形式、书写的内容亦是书写者价值观念、文化理想和自省感悟的艺术呈现。书写，用一种东方人特有的感知方式和表达方式、凝聚了东方人特有的人文观。在书写几乎离我们远去的数码时代，艺术家以书写的过程来品味和体验生命，生活，用书写中的精神去辨析现实、追问理想。以汉字及其书写作为创作媒介元素是中国当代艺术的一大取向，从谷文达、徐冰到邱志杰等各具机杼，表现出各不相同的艺术睿智。靳埭强以其新的书法抽象写意风格“意造云山”，意在强调全球化语境下的文化差异性，保持文化归宿感，为这一取向又添新格。这表明立足于本土的生存体验，自觉延续传统文脉，巧妙利用民族、民间艺术资源当是全球化语境下民族当代文化复兴的一条可行之路。

4，城市·尘世

城市——一个欲望和理性并存的地方，常以一种不近人情的冷漠令人万般无奈；尘世——佛、道视野中的生活世界，硬生生地擦痛我们的脸。我们无法逃离城市，因为我们都有尘世情缘。古人说，天不变，道亦不变。但天显然已经变了，我们已经从自然和村庄走入了城市，我们的生活早已被机器轰鸣和网络技术所主宰，鸟语花香、田园牧歌离我们远去，我们的天空被雾霾笼罩。城市化是现代化的重要组成部分，是20世纪末以来中国最重大的变革之一。城市化的历史进程在改变着自然景观的同时也深刻地改变着生活在城市中的每一个人，影响着他们的思想观念、道德信仰和交往

方式。红尘滚滚中，传统在全然改变了的历史条件下还能否继续存在，传统如何在变化了的生活中延续、并发生作用？传统如何诗性地表达出来？这就要求我们必须以一种新的精神、态度来面对这个变化了的世界。天有变，道将何如？艺术或许能连接我们对尘世的记忆和对城市的认知。

5, “大同”之思

一旦当我们将“道”延伸为儒、道、释的结合的时候，现实政治就不再是一个需要逃避的场域。“天人合一”是中国人的自然观而“天下大同”是中国人的政治理想，因此如何将老庄哲学和儒家思想发展成能应对在经济与技术全球化的现实处境中的现实境遇策略则成为一个非常有意思的问题。康有为《大同书》⁶将“大同”世界看作是一个包容佛教与现代科技的理想社会。纵使他所描绘的“无邦国，无帝王，人人平等，天下为公”的“大同社会”是一个乌托邦的愿望，也值得我们去热情关注、憧憬和期待，因为我们在各种偏执与谬误的包围中活得并不美好。本单元的主题“大同之思”，旨在怀抱美好愿望，以更宽阔的情怀面对人类的存在，以一种睿智的、更加深远的精神介入这个物质化的时代，延续并拓宽当代艺术的内在历史感。可以看到艺术家们试图运用东、西方的传统智慧，通过装置、影像、水墨等各种艺术媒介，唤起观众对未来世界的可能的想象。

前面说过，展览的雄心在于制造一个平台，以供大家重新思考中国当代艺术内在的历史感、现实性及方法论，同时也为未来艺术实践及其论述建立一个开放的新起点。最后想说的是在21世纪的今天，要获得这个起点，下列问题或许应该是我们必须面对的，如：对传统媒介在当代艺术中的实践展开论述及反思；对当代艺术中的日常实践与思想史叙事以及“另一种现代性”抑或“当代性”进行深入研究。既然“原道”是一个过程，一个从中华文化的立场出发，在当代艺术的创造领域，重新建构现代性的过程，或许韩愈的名句“不塞不流，不行不止”是对这个过程的复杂性和可能性的最佳描述。而我作为这个展览策划人，希望这个展览能有机会成为这个过程中的一个不算太坏的开始。

⁶ 康有为：《大同书》，上海：上海古籍出版社，2005。

作者簡歷 | Author Profile

白謙慎教授為北京大學學士，耶魯大學博士，目前於波士頓大學任教。主要著作有《傅山的世界：十七世紀中國書法的嬗變》、《與古為徒和娟娟髮屋：關於書法經典問題的思考》。白氏曾獲古根漢研究獎，美國國家人文基金會研究獎。目前正在研究晚清名宦、學者、收藏家、書畫家吳大澂。

Professor Bai Qianshen graduated with a bachelor's degree from Peking University and a Ph.D. from Yale University. He is currently teaching at Boston University and is the author of *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*, *Making Friend with Antiquity and the Salon of Juanjuan: Thoughts on Classic Calligraphy*. The John Simon Guggenheim Memorial Foundation awarded Professor Bai the Fellowship and he also received the National Endowment for the Humanities in the U.S. He is now conducting a research on Wu Dacheng, a government official, scholar, collector, and painter-calligrapher in late Qing dynasty.

論文大綱 | Paper Abstract

本文通過研究晚清官員曾國藩、李鴻章、翁同龢、吳大澂、曾紀澤等日常生活的書法活動，來分析傳統媒介是如何與中國在步入 20 世紀前的藝術創作和交換模式相契合的，以及這些傳統的媒介和模式對 20 世紀藝術的影響。

The article looks at the day-to-day calligraphy of late Qing government officials such as Zeng Guofan, Li Hongzhang, Su Tonghe, Wu Dacheng, Zeng Jize, etc., and analyses how the traditional media reacts to artistic creation and exchanges before China enters into the 20th century. It also explores on how these traditional media and modes influence 20th century art.

晚清官员书法的当代启示

Exploring Issues in the Traditional Media and Modernity through the Day-to-day Calligraphy of Government Officials from Late Qing

白谦慎

BAI Qianshen

本文以晚清一些政府官员的日记和信札为基本史料，对他们日常生活中的书法活动做一初步研究，并讨论他们的书法活动对研究 20 世纪的藝術的意义。

西方硬笔在晚清已进入中国，但尚未普遍使用，毛笔是晚清官员最主要的书写工具，他们的信札、诗稿、账目、药方、笔记、日记基本都是用毛笔书写的，这类书写今天常常被博物馆作为书法藝術来归类收藏，被拍卖公司作为书法作品来拍卖。这就容易给人们造成一种印象，几乎所有古人的文字遗迹都是“书法”，日常书写活动也就自然地成为了书法活动，文人们天天都有书法实践，每天都在“创作书法”。本文暂不讨论这部分日常书写，而将讨论的重点放在日常生活中比较注重观赏性的那部分书写，比如说對联和扇面的书写。这种处理方法只是为了讨论问题方便而已，因为在中国书法中，实用和藝術之间的界限十分模糊，比如说，信札自古以来就是书法作品的大宗，文人写信，在传达信息的同时展示书藝。再如寿幛和挽联，用来悬挂，既有实用性，也讲究藝術性。

晚清官员书法的主要形式和数量

除了练习和写字自娱之外，读晚清人的日记，我们不难发现，书法是主要用来日常酬酢的，而扇面和對联是应酬书法中最为流行的形式（晚清人并称之为“扇對”），其数量远远超过条幅、手卷、册页。如果我们查看近年中国大陆主要拍卖公司的拍卖品，剔除那些明显的伪作，在晚清官员（如曾国藩、左宗棠、郭嵩焘、李鸿章、沈葆楨、翁同龢、吴大澂、张之洞、曾纪泽等）的书法中，数量最多的正是對联。虽说，主要拍卖公司提供的并不是一个完整的统计数字，但是用它和晚清的日记相印证，足以说明對联是晚清最流行的书法形式。

晚清官员写對联极多，一些有书名的高官书写對联的数量远远超出了我们的想象。以曾国藩为例，同治三年（1864）三月，曾国藩一共书写了 106 副對联。¹同治七年（1868）二月，曾国藩共书写對联 146 副。²对曾国藩来说，每个月书写百餘副對联是常态，而非偶然。

再看翁同龢。同治七年（1868）十月，翁同龢护送妻子的棺柩回故里常熟安葬。在常熟，翁同

¹ 《曾国藩日记》，中册，页 1333-1352。

² 《曾国藩日记》，下册，页 1952-1965。

蘇写了很多字。他的日记记载，十月初三日“竟日大雨，不能扫墓。为人作楹帖五十餘、扇十餘，手腕欲脱，观者如堵墙，落笔徒增惭恧耳。”³这一天就写了六七十件书法。又如光绪元年（1875）二月十一日：“写對三十副，乏极。”⁴所以，對翁同龢来说，一日写几十件對联扇面，也是经常的事。

曾纪泽日记中关于写扇對的记载很多。同治十年（1871）十二月十八日：“饭后，……写八言對联十七副。饭后……写八言對联五副，五言對联四十副。夜饭后……写折扇，篆书者一柄，楷书者一柄。”⁵这一天曾纪泽写了八言對联22副，五言對联40副，扇面2张，共64件扇對。同治十三年（1874）十一月二十三日，“写對联四十副……写折扇五柄。……夜饭后写折扇十五柄。”⁶这一天里曾纪泽写了對联40副，折扇20柄，共60件我们今天称为“作品”的字。从这些记载可以看出，曾纪泽经常在一日内数次作书，⁷写数十件扇對是很平常的事。

晚清官员写扇面也很多，在数量上几乎可與對联匹敌。扇子作为驱暑用具，通常在暑期会需求多些。曾纪泽同治十三年（1874年）四月和五月日记有写扇子的记录甚多，爰录二则：四月廿一日，“写女折扇四體书者二柄。……夜饭后，……写男折扇四體书者一柄。”廿三日，“写折扇二柄。……写宫扇二柄，一录旧作，极细密，一作四體书。”⁸四月共写了45柄扇子，五月，共写52柄扇子。⁹

如果仅作驱暑的工具，扇面的使用就会有季节性。不过，吴鹏在一篇讨论明代书扇的论文中已经指出，书畫扇作为观赏藝術品，在晚明已成为随身饰物，不见得只在暑期携带使用。¹⁰所以，一年四季都会有书畫扇的创作。如同治十三年（1874）十一月十三日，曾纪泽一天写了26柄扇子，此时正在仲冬。¹¹光绪三年（1877）二月二十八日，“夜饭后为静臣弟写扇，插泥金字四扇，搭包五色字、泥金字共三十扇。”¹²此时是仲春，天还不热，一晚上写了三十多把扇子，数量可观。

對联、扇面的使用

自从在清初开始逐渐流行后，對联在清代中期和晚期的日常生活中被十分广泛地使用。除了藝術欣赏外，红白喜事都要使用對联。對一个官员来说，與自己关系亲近的同僚的母亲过生日，要写寿联；友人的儿子结婚，要写喜联。家里有亲属去世了，要写挽幛，有时还要配上挽联。光绪十八年（1892年）夏季，李鸿章的继配赵小兰逝世，李鸿章收到了无数的幛联。李鸿章写於那一时期的信札，常有这样的用语：“以内子之丧，过劳慰问，并荷远颁素幛，饰以联词，厚意隆情，曷胜铭感。”（复台湾抚台邵筱村）¹³收在《李鸿章全集》中此类信札，至少有五十餘通。而实际送幛联的应该远远超过这个数字。

³ 《翁同龢日记》，第2卷，页680。

⁴ 同上，第3卷，页1146。

⁵ 《曾纪泽日记》，上册，页180。

⁶ 《曾纪泽日记》，上册，页431。

⁷ 在何绍基、曾国藩、翁同龢的日记中，也常有一日内数次作书的记载。

⁸ 《曾纪泽日记》，上册，页383-384。

⁹ 同上，页379-391。

¹⁰ 吴鹏，《舒卷炎凉：明人的书扇赠酬及其文化隐喻》，《中国书法》，2009年第11期，页35。

¹¹ 同上，上册，页429。

¹² 《曾纪泽日记》，中册，页644。

¹³ 《李鸿章全集》（合肥：安徽教育出版社，2007），第35册，页391。

但對联最大的用途还是作为日常生活中的礼品。同治七年（1868）翁同龢护送亡妻和一位兄长的棺木回籍埋葬，一路上各地的地方官派官兵和车船分段相送。對效力的官兵，翁同龢除了付银两酬劳外，就是送扇對致谢。如八月十五日日记记载：“夜遣两弁归，每人十两、扇對。”九月初四日，“遣鼎管三炮艇归，各酬二金并扇對。水手每船三千。”¹⁴同治十年（1871）十二月廿三日，翁同龢的母亲去世，次年夏季，翁同龢扶母亲灵柩归故里常熟和父亲合葬，對沿途相送的官兵，有时也在赏银两时，另送扇對。¹⁵

以上说的是私事，其实书法也被用到公事中。曾国藩在和太平军作战时，甚至用自己的书法来犒赏部下。朝廷對立战功的军官们本有其论功行赏的方法，但作为湘军的统帅，曾国藩却以自己的书法来维系與他们之间的感情。咸丰八年（1858）八月十一日，曾国藩“饭后写對联七付，赏水师营陈发祥等四船，并谢得胜、张定元。”¹⁶

在日常生活中，书法更多的还是用於同僚、友朋、乡亲之间的酬酢。光绪十六年（1890）九月二十日，翁同龢“赴铭鼎臣巴沟别墅，那生琴轩邀同僚九人亦住此，鼎臣饌酒食，使者络绎。薄暮登旷然亭远眺，渺然千里。”同月廿三日，“写對，前日巴沟住时诸友所求，對廿副、屏十条，亦太多矣，乏不得息。”¹⁷参加聚会的十个友人，每人索對联两副，屏一条，为了一次聚会，翁同龢要写30件书法来应酬，量着实不少。类似的记录在晚清官员的日记和信札中很多，限於篇幅，不一一列举。

为什么扇對这么多

晚清的一些官员的作书量如此大，但是，为什么日常生活中最普遍的书法礼物是扇面和對联而不是条幅和册页呢？这和扇對的一些形式特征有关。

从文字的记录来看，明代中期吴门诸子的书札中，已经常提及扇面，证以存世书畫扇，可以知道“至少从十五世纪以来，折扇也早就成为上层阶级的日常用物，除了送风解暑的实用功能外，亦是高雅身份的符码。”¹⁸但吴门诸家不见有写對联的记录（那时尚未出现红白喜事送對联的习俗）。在晚明的许多日用类书中，虽然對不同类型的對联已经有了记载。但在哈佛大学燕京图书馆藏七百多通明人写给徽州文物商方用彬（1542-1608）的信札中，提及對联的仅三通，而且很可能是门联或楹联。與之相反，这些尺牘频频提及书畫扇。¹⁹晚明来到中国的意大利传教士利玛竇（1552-1610）曾指出，在当时的社会，“扇子作为友谊和尊敬的一种象征，是最常互相馈赠的礼物。”²⁰

對联取代扇面成为最为流行的应酬书法形式大概是在清代中期以后。對联这种對仗的文字和對称的视觉形式具有礼仪性。礼学在清代复兴，成为十八世纪以降儒学思想的主轴，学者论之甚详。

¹⁴ 《翁同龢日记》，第2卷，页664，671。

¹⁵ 同上，第2卷，页953。同治十三年（1874）十一月，曾纪泽合葬父母。對於送奠的军官，曾纪泽均以扇對酬谢。《曾纪泽日记》，上册，页429。

¹⁶ 《曾国藩日记》，上册，页395。

¹⁷ 《翁同龢日记》，第5卷，页2442-2443。

¹⁸ 石守谦，《移动的桃花源：东亚世界中的山水畫》（台北：允晨文化实业股份有限公司，2012），页277。

¹⁹ 陈智超，《美国哈佛大学哈佛燕京图书馆藏明代徽州方氏亲友手札七百通考释》（合肥：安徽大学出版社，2001）。

²⁰ 利玛竇、金尼阁，《利玛竇中国札记》（北京：中华书局，1983），页25。

或许和礼学的兴盛有关，清代书法讲究厚重端庄，这正适合写對联。清代初年，受晚明草书风尚的影响，傅山（1607-1684/85）、八大山人（1626-1705）等均有草书對联。但清代中期以后，篆隶楷书的對联越来越多，这正好與礼学的复兴并行，似乎不是巧合。對联是一种和建筑的关系十分密切的书法形式，这在晚明文震亨的《长物志》和清初李渔的《闲情偶寄》中都有所讨论。这种书法形式用来装饰木质建筑非常恰当。上述这些建筑的社会功能互异，文化或宗教的涵义也不相同，但是在建筑形式上却彼此类似，书法的使用方式也基本相同。此外，红白喜事也都送對联。这样一来，對联的数量已经很多。

但是，清代對联最大的一宗，不是门联、楹联、寿联、挽联这些实用性很强的對联，而是更具有观赏性质的、书於纸绢之类软材料上后装裱的對联。门联、楹联、寿联、挽联都有特定的用途，不作他用。如楹联镌在木板后，挂在楹柱上一般不会再变动。而装裱过的纸和绢上的對联可以单独悬挂，也可以配在绘画两侧。一个文人可以拥有多副这种對联，根据兴致随时更换。

晚清的七言联，单条的尺寸通常在140 x 33cm左右，八言联大约170 x 35 cm，接近今天的四尺至六尺的對开尺幅。²¹由於對联是两件窄条幅的组合，悬挂时上联和下联之间会有一定的距离，占据的空间会大於装裱后的四尺中堂，十多个大字加上上下款就能撑起很大的空间。畫家以梅兰竹菊等为题材作大写意畫，固然也可以在较短的时间内完成尺幅很大的作品，但通常还是比不上书写對联快。悬挂在主要客厅的藝術品，常要带有道德训诫的色彩，對联正可以借助文字来做到这点。對联的书写，主要是楷书、行楷、隶书、篆书，對章法的要求不高，字距基本相等、两条對仗就行。如果要写同样尺寸的条幅或中堂，字数肯定要多。即使是行草书速度快，但行草条幅對章法的要求更高，成功率不及對联。当對联中的一条写坏了，重写单条就行，不需全部重写。而在书写条幅或中堂时，出现漏字和错字，固然可以加补或点去重写，总有瑕疵。而章法上一旦不协调，影响整张字的品质，甚至成为拿不出手的“废品”。清代中期以后，碑学书法渐入高潮，书法家喜欢作篆隶，篆隶端庄而又具有礼仪性，书写對联本来就合适。篆隶的书写速度比行草慢，正好對联字数少，以篆隶写對联不至於太耗时。这几个因素加在一起，對联就成为晚清最受欢迎的应酬书法形式。

在晚清，扇面不但和對联经常连称为“扇對”，在书法形式上，它也和對联形成鲜明而有趣的對照：對联具有公共性和礼仪性，扇面则更带有私人性和娱乐性。對联大（加起来通常不小於八平尺），扇面小（一平尺左右）。對联规整，折扇随形（宫扇也有多种形式），上宽下窄呈弧形，可收可放，受形式影响，布局必须有所错落，长短不一，大小不同。對联只在某些空间悬挂，扇面可随身携带。一个隔着距离看，一个拿在手中把玩，扇骨如有竹刻薄意，也可观赏抚摩。在字體上，通常一副對联一种字體（很少有草书），扇面可以是一种字體（可以写草书），也可以数體同扇。對联通常由一个作者完成，扇面则可以两人甚至多人合作。扇面既可以是一面书法，一面绘画；也可以在同一面上有畫有书法，在视觉上更为丰富。在文学方面内容方面，扇面也丰富得多，或长歌或小令，可小品可鸿篇，字少者，二十余字即可，小字细密者，数百甚至上千字也能容纳。²²扇面男女老少咸宜，适用范围很大。一个文人可以同时拥有许多把扇子。因此，扇面在晚清的使用量虽然可能不及

²¹ 从目前能见到的晚清對联来看，当时的人们喜用蜡笺，书写起来比较快。《曾国藩日记》中有“下半天至琉璃厂买對联纸。”上册，页148。

²² 从存世晚清人的书法扇面来看，字最少者二十餘（不包括款），通常行书也要在五六十字。《曾纪泽日记》记载，他曾在一把扇上写六百餘字（上册，页472），当属“细密”者。

對联，但依然是日常生活中广泛使用的礼品。

虽说扇子是一种优雅而又宜於书畫的物品，但是和對联相比，扇子的书写在章法上难度要大很多。当字数较多时，无论是书写折扇还是宫扇，都要依字数来计算布局空间。折扇的书写通常一行长一行短，书写中一旦不小心让短的那行超出了预定长度，章法就会破相。而且扇面写错了不能更改，通常只能废弃。²³所以，扇面的书写效率要低於對联。但是，比起對联，扇面不仅在视觉的丰富性和精致性上更胜一筹，随身携带，它还是使用者社会身份的证明。正如清初张潮（1650-?）所云：“观手中便面，足以知其人之雅俗，足以識其人之交游。”²⁴

晚清官员不卖字

晚清的官员写了那么多的字，但在上文提到的官员的日记和信札中，不见有卖字的记录。在近年来关于文人润例的研究中，我们可以看到，标示润格卖字的，多为没有出仕的文人、官员的幕僚和退休的官员。晚明李日华（1565-1635）自订润例的第一句便是“予林居多暇，士友索书者盈集，因戏定规条，”²⁵明确说明是致仕后才卖字。虽然，我们不能排除在任官员中也有卖字者，但应是极少数，公开张贴润例的可能性也不大，即使卖，规模也不会很大。

那么，为什么在任官员不卖字呢？原因大概是多方面的。现任官员不卖字，应该是官场行之已久的传统。之所以有这样的传统，與做官在中国社会的地位和收入有关。张仲礼先生在统计了中国古代官员的主要收入后这样写道：“这些估算，尽管有些带点推测性，证实了公认的在传统中国社会里做官最能发财的观点。官宦生涯不仅對官员本人是利益所在，對其家乡也同样有好处。”²⁶

官员们在有俸禄的时候，为增加收入而卖字，大概会被认为是不够體面的事。即使是公开挂润例卖字的文人，朋友求字并不收钱，润例是對生人的。这个习俗一直延续到清末民国初年、甚至今天。也就是说，卖字的文人，也依然保留了相当大的非商品化的空间。如果将书法都作为商品来处理，那對文人文化将是一个重大冲击。比如说，在旧时代，友人之间的相互题跋和酬唱，是切磋交流的雅事。如果写字收钱，成为商业活动，很多文人的交流活动也会受到影响。

结语

本文涉及的晚清官员主要生活在咸丰至光绪年间，亦即十九世纪的下半期。此时海禁已开，列强侵入，中国正在发生巨大而影响深远的变化。但是在中国官员的文化生活中，西方的影响尚未深入。在那个时代，“對於古代经典的藝術形式和文化意韵的探求，對於遣词造句的细微之处的玩味”，依然“是知識表达的主要方式和社会权力的核心内容。”²⁷

²³ 《曾纪泽日记》记载：“写宫扇一柄，题所畫孙變臣世叔扇也，因误一字，废弃不用。”（下册，页 1799）

²⁴ 张潮，《幽梦影》（上海：中央书店，1935），页 71。

²⁵ 李日华，《六砚斋三笔》（文渊阁四库全书本），卷 4。

²⁶ 张仲礼，《中国绅士的收入》（上海：上海社会科学出版社，2001），页 42。

²⁷ Joseph R. Levenson（列文森），“The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society: Evidence From Painting,” in John Fairbank, ed., *Chinese Thought and Institutions* (Chicago: The University of Chicago Press, 1967), p. 320. 列文森所言，虽是明代，但基本的描述似依然使用于十九世纪下半叶的儒家中国。

1911年，清朝覆亡。一些善书的清末官员沈增植(1850-1922)、曾熙(1861-1930)、李瑞清(1867-1920)都到何绍基曾经在那里卖过字的大都市上海，挂出润例，公开卖字。不过，这只是一个些小的变化而已。1905年，在中国实行了千余年的科举制度因不合时宜，被新的人才甄别和选拔体制所取代，从而导致了教育的革命。曾存在了千百年的文人阶层，走进了历史。但是，研究晚清官员的书法活动，依然可以成为观察当代艺术的一个重要视点。其一，中国文人艺术的日常应用的问题，即使在今天，也有大量的艺术品是作为礼品流通的。其二，我们大概也可以推测，像徐悲鸿、刘海粟、林风眠、吴作人这些画西画出身的艺术家，为什么都作了大量的水墨画。这实在和中国的一些国情有关。涉及的问题比较多，容日后再做详论。

Hong Kong Museum of Art All Rights Reserved (NOT FOR SALE)

作者簡歷 | Author Profile

高千惠教授現居美國芝加哥，為藝術評論者、藝術教育者、當代藝術文化研究者和客座策展人。專研水墨發展、當代藝術觀念與美學沿革、藝術批評、亞洲當代藝術、展覽理論和實踐。高氏曾於美國紐澤西蒙克爾州立大學、台灣東海大學美術研究所、香港浸會大學任教，並在國立高雄師範大學跨領域研究所任職副教授，以及香港亞洲文獻庫學術顧問。著有《當代文化藝術滙相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《漢唐織錦的跨域風華》、《當代華人藝術跨域閱讀》、《非藝評的書寫》、《叛逆的捉影》、《藝文烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展：政治/美學/機制的代言》等十餘本書。主要客座策展有：第七屆深圳水墨雙年展特展「線上人間」、「改造歷史：中國新藝術」、「活性因子 - 2001 年威尼斯雙年展台灣館」等。

Prof. Kao Chien-Hui, a Chicago-based art critic, art educator, art researcher and independent curator. Her main researches include Ink Art, Modern Art History, Art Criticism, Contemporary Asia Art. She was an Associate Professor of the Graduate Institute of Interdisciplinary Art, National Kaohsiung Normal University, a visiting scholar at Montclair State University of New Jersey, a guest associate professor in the graduate school at Tunhai University, University fellow of Hong Kong Baptist University and an advisor of Asia Art Archive, Hong Kong. Kao is also a writer, having published over ten books of art to date. The books included *Art and Culture in the Early 90's*, *The World Art Icons of the 100 years*, *Between the boundaries: A Journey to the Contemporary Art*, *The Cross-Cultural Exchange of Han and Tang Dynasty Weaving Via the Silk Road*, *After Origin - On the Topics of Contemporary Chinese art*, *Nothing about Critique*, *Rebellion in Silhouette*, *The Essential Guide of Utopian Art*, *Art- in the name of XX*, *Biennale Fever- The Alternative Voice of Politics and Aesthetics and Institutes*. Her major curatorial projects included the special subject for the 7th Shen Zhen Ink Art Biennale titled "Com(ic)Media on Line", "Reshaping History- Chinart from 2000-2009", and Taiwan Pavilion of the 49th Venice Biennale titled "Living Cell".

論文大綱 | Paper Abstract

本文旨在透過中國文化意識態度，理解「中國性」和「當代性」之藝術思想背景，並從中國水墨藝術界的四種論述角度，揭示有關傳統媒介的三大迷思，物質性、文化性、當代性，以期尋找傳統水墨藝術在當代文化中的存在意義。首先，針對「中國性」的二種文化思維，論文以兩漢「淮南思想」與「王充思想」為「中國式的當代性」之理論基因，分述「折衷的當代性」與「積進的當代性」，對中國當代藝術之「前衛創作態度」的隱藏影響。其次，剖析新世紀有關中國水墨藝術界的不同論述方向：文化復興論、媒介保存論、跨域折衷論、存在主義論，以爬梳水墨材質問題之觀念轉進。其三，從當代藝術觀念的角度，再審視傳統媒介的物質性和精神性之區域認知和年代意義。最後，總結上述發展體系，以思想演進為當代性的條件，提出水墨藝術中「隱藏性的中國現狀或現行的中國性」之發現與開發，乃是水墨藝術跨越媒介象徵，進入當代詮釋領域的一種方向。

This paper sets out an understanding of the Chinese cultural consciousness and attitude vis-a-vis the current concepts of "Chineseness, Modernity and Contemporaneousness" in

Chinese art circles. This paper will reveal, within four narratives on ink art, the illusion of traditional media: its material meaning, cultural meaning and current meaning. Also invites an understanding of the significance of traditional ink art in contemporary culture. Firstly, we consider two different cultural mentalities in Chinese philosophy: Huainan School and Wang Chong, as the original theoretical components of "Chineseness Contemporaneity". The paper then presents the hidden influences of both compromising and confronting in Chinese contemporary art's "avant-grade attitudes". Further, it will analyze four different cultural discourses in the 21st century within the realm of Chinese ink art: Tradition Renaissance, Media Preservation, Crossing Culture and Individual Existentialism, in order to lay out the conceptual transformation of the issue of traditional media. Then from the contemporary art perspective, the paper will examine the transferred and renewed material and spiritual meanings in tradition media. Lastly, concluding from the mentioned developments in Chinese art, and consider the advancement of thought as the condition of contemporaneity, the paper argues that an awareness and further exploration of "The hidden situation of Chinese-Present / Present-Chineseness" is symbolic of cross-media ink art and also points to a new and possible reinterpretation of contemporary ink art which is beyond historic and contemporary barriers.

Hong Kong Museum of Art All Rights Reserved (www.museumpart.com.hk)

超越歷史與文化的注釋 論當代水墨藝術的文化視域和實證演練 Beyond Historical and Cultural Annotations Cultural Scope and Material Practice in the Contemporary Field of Chinese Ink Art

高千惠
KAO Chien-Hui

一、有關「中國性」的二種文化思維

以「當代的中國性」出發，中國傳統媒介和當代藝術的關係，可以二個論述方向討論。一是當代藝術觀念中，有那些具中國性的思想層面；二是當代藝術論述中，有那些中國式的創作精神狀態。由於「中國性」本身，便是一種由政治、藝術、信仰、生活、人際社會、生命觀、生存觀交錯成一團的墨象世界，要從中國文化思想的角度閱讀「當代的中國性」，一是回到諸子百家之後，慢慢形成中國式思維的漢代文化論述中找尋，二是理解水墨藝術如何成為一支被公認的中國藝術精神。

漢代文化美學，與西方人所認知的日本禪風式的東方美學有思想上的差異，然而，它更接近「當代的中國性」的美學本源。從歷史角度上看，中國文藝從儒家社會藝術觀的「鑄鼎象物」、「使民知神奸」或「明鏡察形」等功能，進入藝術家的個人藝術境界表述，或形而上的玄學意境，是始於漢代漸興的一種文化風氣。元光元年，漢武帝決心提昇國家意識形態，進而罷黜百家，獨尊儒術。此後，儒學成為桌面上的顯學，黃老之學則轉戰檯下，積養出中國文化人的現實和地下兩種性格。不能經世濟國，就退隱養生，成為清談或指天道地的自由派人士。這種個人主義和身心性靈結合的藝術家性格，對很多當代中國藝術家而言，便是「中國性」的一部份。

文人畫和文人世界，實則，僅是「中國性」的一部份。若要追溯中國式的思想系統，在前秦百家競放的年代結束之後，影響大眾生活文化思想最深的，該是西漢的「淮南派」。而另一個前衛代表且具潛伏性的思維，則是屬於理式思維、批判性的態度的東漢「王充派」。「淮南派」之鴻烈態度，以及「王充派」之批判態度，可以充權這種無以名狀的「中國式當代性」之文化性格。

1. 淮南鴻烈式的當代性

《淮南子》現存二十一篇，本名《淮南鴻烈》，表示博大、有力之意。全書內容龐雜，有道家、陰陽學、墨家、法家和儒家的思想糅合，是西漢前期道家思想的總結，除了綜合了諸子百家學說中的精華，也是研究黃老思想的極其寶貴而豐富的資料。

從資料性看，《淮南子》一書典故極多，足以提供後現代藝術家許多關乎歷史遊牧和煉金術的想像之源。對後現代返魅和煉金術有興趣的當代創作者，乃是一部有用的文化百科全書。它提供中國神話和神仙學，有女媧補天、後羿射日、共工怒觸不周山、精衛填海等古代神話的描述。而當代人所熱中的中藥、食補、養生學、面相、地理水土等內容也具備書中。1990年代，許多中國式的後現代藝術表現，便大量使用方術、符咒、風水、卜卦算命等道術文化材料。晚後，許多觀念行為藝術家，或有志於東方煉金學的藝術家，也都傾向於「淮南鴻烈式」的「中國性」表現。

《淮南鴻烈》的產生背景，與漢初意識形態論爭亦有關係。當時兩大主流，一是主張尊王攘夷的儒法家，二是主張因循舊制、無為而治的黃老道家。從現代的觀點看，乃類似國家主義與自由主義之爭。劉安撰作《淮南子》，學術背後有其政治主張。1990年代的海外當代藝術家，將材質作為一種煉金式的精神醫療或養息寄託，多少具有「淮南派」的文化特質。若以「淮南派」作為一個本源，本土論者必然也面對了「淮南派」的一種文化意識態度。例如，近年來中國式的策展論述，不乏「淮南方法和精神」。論者多將理性、玄學、形而上、反社會現實主義等當代中國作品，集合的一種文化美學論述。

2. 王充批判性的當代性

當唯物主義兼自然宿命論的社會歷史觀，遇見唯心主義兼輪迴宿命論的藝術觀，能產生什麼論述？相對於「淮南式」的折衷、無為、虛妄、玄念、養息，「王充式」的積進、客觀、理性、現實性，則為中國前衛性創作者提供了另一條「當代性」的歷史註腳。¹

王充所屬的漢朝，已是個讖符盛行，講究唯心論的社會。王充看到世傳儒書充斥荒謬，民間言談充斥迷信，乃提出：「論則考之以心，效之以事，浮虛之事，輒立證驗。」他著有《譏俗節義》、《政務》、《論衡》、《養性》等書。在〈儒增〉〈書虛〉〈問孔〉〈刺孟〉等篇，曾公然向兩大儒學經典挑戰，成為中國封建社會少見的思想異議分子。

王充的哲學思想概括為以下幾點：一是認為天和地都是無意志的自然物質實體。生物間的關係，有物種上的筋力強弱或氣勢優劣，乃與天意無關。二是認為天是自然，而人也是自然。人，物也；物，亦物也。他斷裂了天人之間的聯繫，認為社會的政治、道德與自然界的災異亦無關。三是認為人所以能生，是精氣血脈猶在，人死則猶如火滅，進而否定鬼的存在。他將人的精神現象給予了唯物的解釋，以破善惡報應的說法。四是反對「奉天法古」的思想，認為古今不異，沒有根據可證明古人總是勝於今人，是故，沒有理由頌古非今。

以上述其哲學觀為基點，王充的文化主張包括：一為提倡美術要反映現實，反對厚古薄今的文教立場。二為反對用圖象去宣揚神怪思想，並稱宣導迷信的圖繪是虛圖。三是認為文學功能大於圖象功能。四是極端地批判虛妄的再現，是故，也否定神話想像。王充極重視實踐、檢驗、類推、類比的論述方法，反對不合邏輯、製造虛妄、無中生有之事。相對於「折衷的當代性」，其態度便顯出

¹ 王充(約西元27至97年)，是東漢時期的唯物主義哲學家，也是中國史上第一位具藝術社會學的激進批判者。因仕途不順，他以三十年時間寫出《論衡》一書。此書以「破虛妄」為中心思想，對當時社會諸般智識和現象，提出戰鬥力十足的批評，可以說是「客觀現實主義」的思想前驅。

「不妥協的當代性」。

以當時的智識，王充把社會歷史的發展過程歸結到「時」和「數」上，認為是一種如亂流般的自然力量在起作用。用現代知識來說，便是相信「熵」(entropy) 的作用力。在後工業文明的衝擊下，許多藝術家亦曾以「熵」為觀念，變更個人與材質間的關係或之間的信念。「熵」的混沌能量概念，亦被引用到現象學、訊息學等領域。當代最能代表的神秘能量，可謂這個非「亂」字所能形容的「熵」字了。而早在二千年前，王充便以近乎「熵」的亂度宿命觀，來建構他那唯物主義兼自然宿命論的社會歷史觀。而這種超越物象表徵，混沌中有其序的態度，應也是「中國性」之一。

二、有關當代水墨的四種論述態度

用中國性的論述來說，水墨藝術長期對現實困境的規避態度，或間接地表述行為和方式，正提供出這種以「淮南鴻烈」隱藏「王充激烈」的文化態度。它並非混沌或遠離現實，而是，這種「隱藏性的中國現狀或現行的中國性」(The hidden situation of Chinese- Present/Present-Chineseness)特質，已是文化基因。它可以是「青山衣舊在，幾度夕陽紅」的不變，可以是「漁洋擊鼓動地來，隔江猶唱後庭花」的不驚。它向來不像是「痛苦的藝術」，但其背後可能有很多「痛苦的靈魂」。

水墨藝術，長期扮演了文化老靈魂的角色，成為一種文化蘊底的表徵。是故，何謂「當代水墨」藝術，亦是藝壇難以終結的課題。在理論與實踐的應合上，至2010年代，在水墨藝術和其論述領域，目前大約出現四種介於傳統主義和現代主義之間的態度：文化復興論者、媒介保存論者、跨域折衷論者、生存主義論者。前三種屬於保守的態度，與文化論述和形式美學有關，而第四種則與個人創作時的存在境況有關。從這四大文化論述方向集合出的「中國性」和「中國式」論點，我們可以看到目前當代水墨的文化疆域。

1. 文化復興論者

「文化復興論者」多主張回歸古典，維繫傳統文脈，以傳承本土文化精神，因之，亦把「水墨藝術」視為一種具民族性的特殊材質，或是一種具民族性的生活哲學。在這界定領域，「水墨藝術」的文化復興，並非指中式的風俗畫再現，而是訴諸中式的思哲精神，把「水墨藝術」作為一種具表徵性的、形而上的、介於物質與非物質性的文化形態。從此概念作判斷，它克守的是文化意義，是面向傳統的，乃是主張畫種保存，並力求傳統藝術意境的復興。因之，其對「當代性」的理解和興趣，開放的態度多止於「用上層的白話文，表述奧秘意境」。有關「造物與空間」之場域表現類型，便屬於此文化態度。

2. 媒介保存論者

媒介保存論者所依據的美學，是把「筆墨」的材質使用，當作一種文化媒介，是故，它在表現上可追求「中式的速寫或素描」或「中式的水彩或丙稀效果」。在內容和精神上，則從大文化的古典思維，邁向個人性的表現思維，或是日常生活的紀錄。在現代化題材中，它逐漸出現傳統古典美學中沒有的世俗內容。例如新文人畫往往出現裸體仕女，裸體仕女在中國繪畫史上則是不公開的題材。

晚近，一些素人式的、塗鴉式的水墨亦潛進，試圖開放水墨的各種表現性。此外，都會生活、工業化景觀皆可入畫。山水意境遠去，紅塵現世躍然紙上。「城市·塵世」之主題表現，便屬於此體系。在這界定領域，「水墨藝術」是作為一種具語言性的文化形態，它克守的是筆墨語言的問題。此語言元素(筆與墨)本身，無本質性的精神狀態(筆意或墨法之世界)，而是屬於使用者的一種繪畫性表達工具。因之，其對「當代性」的理解和興趣，能有的開放態度，是什麼皆可入畫，但「不論是在陳述什麼，最好都是使用本土話(筆墨)」。

3. 跨域折衷論者

跨域折衷論者兼融了復興論者在藝術精神上的主張，和材質論者在表現語彙上的主張，並試圖在世界藝術發展系統上，也提出兼融或具對話性的表現形式。是故，「跨域折衷論者」可能接受各種媒介和表述方式。無論是使用多媒材、新影像、電腦、裝置等等，只要其表述的是一種中國式的哲思和景觀，如陰陽五行的元素表徵、玄佛影響下的生命觀、無常人生、世外桃源、煙雲江山等中國式文化氣氛或文化議題。例如「抽象論」、「觀念論」、「構成論」、「實驗論」等，多少都在這範圍內。他們可以遊走中外古今，吸收各種文化資源，進行中西合體或兼融的理論和表現。是故，也是一種「大同之思」的藝術理念。換言之，「跨域折衷論者」對「水墨藝術」的當代性界定，是開放「筆和墨」的器形圈限，接受用各種不同媒介來呈現概念中的水墨藝術世界。在這界定領域，「水墨藝術」是作為一種具概念性的文化形態，它克守的是文化藝術概念的問題。其對「當代性」的理解和興趣，能有的開放態度，則是「可用各種藝術語言，但表述或討論的，還是要關於中國藝術文化的理想之事」。

4. 存在主義論者

存在主義論，視水墨藝術的生產過程、行為、目的，乃在於解決藝術家無法面對現實困境的一種精神寄託。其創作過程和美學立論，是建立在「藝術作為一種精神養息、醫療，或超越現實障礙」的表述上。超越歷史和當代的圈限，把與材質互動的關係視為一種精神煉金術，亦是人類古老文化的召喚，而依靠這種想像的藝術轉化，人類從中營造出非現實的庇護所。是故，「存在主義論者」對「水墨藝術」的當代性界定，是把「水墨藝術」作為一種具日常性、生活性、行為性的文化形態。其對「當代性」的理解和興趣，能有的開放的態度，則是「以精神分析角度，在水墨活動行為背後，尋找被壓抑的精神領域」。「冥想與敘事」或「書寫與修為」，便多屬於此領域。

三、有關傳統媒介的迷思與突圍

無論是「當代的中國性」或「中國式的當代性」，「中國性」和「當代性」逐漸成為2010年代中國當代藝術論述的關鍵詞。在理論與實踐上，遂產生一個普遍現象。我們往往看到許多不同的論述，在作品選件或採樣上會重疊或交叉出現。另一方面，許多藝術家也在用視覺語彙進行「藝術史研究」。他們以研究的態度，進行各朝各代各時空下的筆法、形式、風格、歷史事件之對話。這些，均呈現論者和創作者，針對中國當代藝術的發展現象，多有一種如何銜接或延續中國藝術史的迫切感。

水墨藝術是本土藝術，也是東方藝術，與西方現代主義藝術亦多有殊途同歸的一些精神性。如

何讓它在當代藝術領域發揮一些本土性或民族性關力量，遂成為一大討論區塊。進入新世紀，水墨論述多以展覽形式支持論述。在立論上，許多中國性的文化觀點，與當代藝術觀念的認知，其實是有差距的。以下就傳統媒介的物質性、文化性、當代性的認知，提出理論與實踐的迷思所在。

關於傳統媒介的物質性能否具有「當代性」，我們可以古代埃及、羅馬曾擁有的傳統「蠟灸藝術」(encaustic art)之處境為對映。²不論是「水與墨」或是「火與蠟」，這些物質性媒材本身都不可能產生「當代性」這種人文概念。在程度上，「水墨媒介」本身的歷史性和當代性問題，其實只能將之視為一種材質性的「物質文化」(material culture)，或是一種表徵性的「文化物質」(cultural matter)來看待。

是故，傳統媒介的「當代性」，應該是以藝術家為主體。傳統媒介使用者，在藝術信仰上多傾向於古典主義的精神，他必然只能在道統中力求創新。其「當代性」往往仍然以道統為美學思想的核心，傾於在形式轉換上求取新的表現語彙。這樣的「當代性」，其實是類似現代主義藝術的美學發展概念。西方印象主義之後的現代形式主義美學，便是以藝術概念為本體，以藝術元素和成為研究對象，從形式、色彩、律動中找尋美學的可能。這種發展脈絡，最終從形式主義進入抽象主義再進入哲學性的觀念主義，與中國水墨的形而上玄學，有了頭首銜接的楔機。因之，我們也能理解中國水墨藝術家的發展，何以與西方形式主義、抽象世界、觀念行為主義，有許多對話性。

在東西藝術史上，上述的美學領域都消除了歷史現實的背景，而把藝術的時間感和空間感，放在美學或藝術本身，如筆法、用墨、構成、圖式、色彩、符號、表徵、意象等形式和風格的考究上。它只有個人與天(自然)的關係，有大宇宙(天象或天理)、有小宇宙(心象或心情)，但鮮見人間現實。是故，其「當代性」是指藝術表現概念上的「當代性」，而不是媒介本身的「當代性」。如果我們選擇把「中國傳統媒介(使用者)」作為主體，那麼在面對「中國傳統媒介(使用者)在當代藝術中的實踐及論述」之議題時，論者們面對的則是：「傳統水墨藝術在當代文化中的存在意義」，以及「看待水墨藝術的態度」。

過去的中國文人藝術，是藝術家與自然的關係；當代的中國藝術家，面對的是人性與世界的關係。在中國藝術新生態下，具有「中國式的藝術生產精神」的「水墨藝術」，亦慢慢失去過去文人生活生態，例如，書畫作為一種精神生活或藝術境界追求，書畫作為知交朋友間的私密分享、畫畫作為一種靜心修身的避世實踐。然而，在認識論上，論者仍界定「水墨」是一種承傳的中國文人文化形態。在這框架內，其中心思維或審美判斷，仍然以中國文人世界的脈絡和精華為前瞻。是故，切割、挪用、再製、比較「書畫藝術史」的各種風格和符碼，亦成一股風潮。

這些現象，指陳出其「當代性」是被安放在「與過去有關的當代性」上，並出現由「歷史的中國性」與「當代的本土性」符合出的「中國式當代性」之美學想望。此「當代性」，乃多接近「歷史意識」和「文化主體性」的本土主張。因之，究竟「傳統水墨藝術在當代文化中的存在意義」是什麼，乃取擷於論者和創作者「看待水墨藝術的態度」。水墨藝術世界的文化之發展，是要克守「原道文化」或是尋求「當道文化」，顯然，是關鍵之處。

² “Encaustic”在希臘字源，有「以火灸入/burn in」之意。

小結：有關「原道」與「當道」的觀念思考

不可否認，在中國當代藝術諸多表現媒介中，因為水墨藝術博大精深的獨特文化、美學和歷史表徵，它的確是中國或東北亞的區域，唯一一種有別於西方藝術發展體系的畫種。然而，傳統水墨藝術在當代文化中的存在意義，應在於它還能提供出什麼應世的能量，而不僅是國粹的必要傳承。

介於民族文化和現世生活的過渡，水墨世界神祕而難以明狀的「中國性」，可以因生活哲學和觀世態度的功能，而納入現代進行式中的當代文化裡。此「中國式的當代性」應是一種「持續中的文化態度」，而不是「藝術史美學，於當代再重新拼組的代換程式」。後者，只是一種後現代風的表現手法，並不能稱為「水墨精神的現代性或當代性」。

是故，何謂「原道」，何謂「當道」？從哲學角度看，兩者乃在於「知識論」和「經驗論」的差異。正如同，如果我們把「淮南思維」視為一種主觀浪漫主義，把「王充思維」視為一種客觀現實主義，「中國式的當代性」便在文化論述之外，亦能開啟一種哲學態度的論述。只有把水墨世界作為一種「進行中的活文化」和一種「永遠具有價值性的面世哲學」，水墨可脫離「傳統媒介技藝」的文化定義侷限，並打破歷史和當代的藩籬。

作者簡歷 | Author Profile

沈揆一教授出生於上海，現為美國加利福尼亞大學(聖地牙哥校區)美術史論與批評教授、中國研究中心主任。主要研究領域為當代中國藝術和近代中日文化藝術交流。先後出版有《世紀危機：二十世紀中國藝術中的傳統與現代性》、《從鴉片戰爭到文革時期的中國畫(1840年至1979年)》、《現代中國藝術》等藝術理論專著。美國紐約古根海姆博物館、西班牙比爾堡古根海姆博物館主辦的「中華五千年」展、「重新啟動－第三屆成都雙年展」策展人之一。曾獲美國國家藝術基金、社會科學學會、日本學術振興會、美國史丹福大學及荷蘭萊頓大學等研究獎和基金。

Born in Shanghai, Shen Kuiyi is Professor of Asian Art History and Director of Chinese Studies Program at University of California, San Diego. His current research focuses on modern and contemporary Chinese art and Sino-Japanese cultural exchange of the early twentieth century. His publications include *A Century in Crisis; Between the Thunder and the Rain: Chinese Paintings from the Opium War Through the Cultural Revolution 1840-1979* and *Arts of Modern China*. He also maintains an active career as a curator. Among the exhibitions he has curated, the best known are "A Century in Crisis: Tradition and Modernity in the Art of Twentieth Century China" held at the Guggenheim Museums in New York and Bilbao in 1998, "Reboot: The Third Chengdu Biennial" in 2007, and "Why Not Ink" in 2012. He is a recipient of fellowships and awards from the Stanford University, National Endowment for the Arts and Social Science Research Council in United States, as well as Leiden University in Netherlands and Japan Society for the Promotion of Science.

論文大綱 | Paper Abstract

自上世紀八十年代起，“水墨畫”或“水墨藝術”基本上取代了延用了近一個世紀的“國畫”，並廣為接受。這一詞彙運用的轉換實際上反映了這一時期藝術家和批評家們希望採用更為中性的詞彙，為這個有著幾千年歷史的傳統藝術在當代藝術語境中開闢更廣闊的發展平台，探索更多的潛在可能性。但這一轉換是否給水墨藝術的發展帶來如期的變化呢？本文試圖通過對近年兩次大型水墨藝術展覽的分析來探討在當代全球藝術語境和藝術市場中，水墨藝術在實踐和批評中所遇到的問題和困境。

In the 1980s, the terms "ink painting" or "ink art" were overwhelmingly accepted in China to replace the long-standing labels "Chinese painting (*zhongguohua*)" or "national painting (*guohua*)". The reason for this shift in terminology seems to be that artists and writers in that period thought that more neutral language would open doors to a wider art world, and create more opportunities and expand the potential of the traditional media that had been used by Chinese artists for thousands of years. Would such shift bring about changes as expected? By analyzing two major ink art exhibitions, this paper will examine the problems and difficulties encountered in practical ink art and its criticism against the context of contemporary art and art market globally.

當代藝術中作為文化身份的水墨

—— 從現代中國的山水畫談起

沈揆一

二十世紀初，當西方繪畫隨着新的教育體制的建立而引入中國社會，傳統的中國繪畫面臨了前所未有的挑戰。面對西方文化和藝術潮流的衝擊，常常可以聽到有人宣稱中國畫必將衰亡或已經走到了它的盡頭，但我們看到中國藝術家們在當時此種極其困難的局勢下，作出了強有力的回應，通過建立中國畫的理論框架和學制體系的方式，拯救他們的藝術，使之重新振興與發展。最重要的還在於他們所採取的方式和手段都是現代的，包括藝術教育的課程設置和學制體系的建立、中國美術史這一現代學科的架構、以國際通行的模式組建的藝術社團、現代形式組織的國內和國外的美術展覽、美術期刊和畫展相關畫冊或作品集的出版等等。這些現代性的建設，可以說是與當時西畫在中國推介引進和發展的方式和手段是十分相似的，或者說是完全一致的。在此意義上，具有強烈文化民族主義特征的新國畫成為中國現代化進程的一個重要組成部分，體現了特有的現代性。¹

當我們談到這一美術界發生的現象時，必須將之置入當時中國整個政治社會狀況和文化氛圍中去認識。正是1920年代後期北伐成功，結束了十數年的北洋軍閥政府統治的混亂局面，中國第一次有了較有實權的中央政治實體，社會進入一個相對和平穩定的發展時期，使得中國向現代國家的轉型成為可能時，中國知識精英的這種文化民族主義觀念才能真正有其生存和發展的基礎和機會。美術界的種種發展無不與這一大環境的變化密切相關。整個國家教育體制的逐漸完善，和國家參與的展覽和博物館機制的建立，以及對傳統文化美術的價值的重新認識和討論，都為傳統繪畫的現代轉型提供了必要的條件。儘管自二十世紀初西畫進入中國以來，其在美術界建立起的統治地位從未受到真正的挑戰，當時傳統繪畫的維護者們所作的這一切努力使中國畫這一傳統藝術形式成功地向現代形式過渡，並確保了其生存的基礎和發展的空間。當時這一支撐了國畫復興的觀念結構，無論就國內或國際而言都極富有成效。

在十九世紀更具市民大眾趣味的海派繪畫的衝擊下衰退的山水畫，作為傳統繪畫精髓的代表在1930年代重返畫壇，並佔據新的國畫的主流，就具有十分重要的象征意義。

在中國的傳統繪畫中“山水”是最為常見的一種視覺圖像，所謂的寄情於山水，實則承載著藝術家們對自然、社會、歷史以及人生的關注和感悟，因而，蘊育著深厚的文化思考，並機具符號意味。由此，對傳統山水繪畫諸多層面的理解有賴於觀者的知識儲備和想像能力。

¹ Kuiyi Shen, "Concept to Context: The Theoretical Transformation of Ink Painting into China's National Art in the 1920s and 1930s," in *Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations*, ed., Josh Yiu. Seattle: Seattle Art Museum, 2009. pp. 44-52.

1935年，上海的中國畫會在他們的會刊《國畫月刊》組織了兩期專號，討論中西方山水風景畫思想。²當時許多著名的學者和畫家參與了這場討論。他們當中黃賓虹，賀天健，鄭午昌，俞劍華，和謝海燕等撰寫了有關中國山水畫的文章，倪貽德，陳抱一，李寶泉等發表了有關西方風景畫的論文。通過對中國山水畫和西方風景畫的起源，歷史，和發展演進的回顧和審視，他們試圖在中國山水畫和西方風景畫之間找出相似和不同之處。當時的討論集中在風格，形式，和技法方面，討論的組織者試圖用西方繪畫的一些風格和技法作為參照，或者試圖在西方繪畫中發現與中國繪畫的不同之處甚至“弱點”來證明中國傳統的優勢，以此提振中國畫家們的信心，挽回中國水墨繪畫衰落的趨勢。

賀天健在他1935年為《國畫月刊》專號撰寫的論文中將山水畫的建立歸於六朝至唐宋期間道家及禪宗的發展。他認為之後的戰亂和政治紛爭是許多文人試圖在自然中尋找精神寄托並用自然景色來表現他們感受和情感的主要原因。³

到宋代，伴隨科舉考試制度的確立，重視技巧和形式感的趨勢出現在山水畫中。為了更好地描繪山水的細節，各種各樣的繪畫技法隨之產生。然而，被視為中國山水畫的黃金時代的北宋山水，並不是像西方的寫實和自然主義的，他們更像是一種“幻覺”或“心象”。⁴具體的細節運用高度形式化，程式化了的筆法。這種筆法自身的程式表現，而不是自然的如實描繪，是文人畫家所推崇的。到了明清時期，筆法技巧的程式化更走向了極端。

在二十世紀初，隨著封建科舉制度的取消，支撐儒家文人士大夫階級的社會基礎也逐漸消失。中國的山水畫，這個被文人士大夫畫家視為繪畫藝術中最高境界的門類，也失去了它的榮耀。以清代四王為代表的傳統繪畫成了保守的象徵。這其實也是當時政治文化氛圍的一個自然的結果。因為1910年代在思想文化界占主導地位的“五四文化啓蒙運動”提倡用西方的科學技術，美學觀念來挽救和重建國家。

儘管1930年代的這場討論並沒有能形成任何共識，它的重要性仍不容忽視。山水畫不僅作為傳統繪畫的核心代表復蘇了，而且在新的“國畫”的主流中佔有重要一席，並俱有極大的象徵意義。山水畫不僅僅是繪畫中的一個門類，而且是中國文化的象徵。

我們知道一百年前在中國，山水這一詞的意思相對來說比較簡單，因為它通常指畫自然景色的水墨或彩繪作品。在二十年代初，當西方油畫被介紹進中國時，新的單詞“風景”出現在中國的美術詞彙中。然而在傳統中國繪畫的圈子里，人們仍使用山水，避免使用“風景”。“風景”成了一個專用於以西方媒材，例如油畫，水彩等創作的專用名詞。

林風眠，這位曾於法國留學的畫家和現代中國最重要的美術教育家之一在他1926年的一篇文章“東西藝術之前途”中論道，“中國的風景畫，因晉代之南渡，為發達的動機。南方山水秀麗，在

² *Chinese Painting Monthly* (Guohua yuekan), No. 4 and No. 5, 1935.

³ He Tainjian, "Zhongguo shanshuihua zai huake zhong datou zhi lunzheng", *Chinese Painting Monthly* (Guohua yuekan), No. 4, 1935. p.6.

⁴ Wen Fong, *Images of the Mind*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

形式之構成上，給予不少之助力。唐人之風度，宋人之宏博深奧，都是先代風景畫所獨創的。西方之風景畫表現的方法，實不及東方完備，第一種原因，就是風景畫適合抒情的表現，而中國藝術之所長，適在抒情；第二，中國風景畫形式上之構成，較西方風景畫為完備。西方風景畫以模仿自然為能事，只能對著自然描寫其側面，結果不獨不能抒情，反而發生自身為機械的惡感；中國的風景畫以表現情緒為主，名家皆飽游山水而在情緒濃厚時一發其胸中所積，疊嶂層巒以表現深奧，疏淡以表高遠，所畫皆係一種印象，從來沒有中國風景畫家對著山水照寫的；所以西方的風景是對象的描寫，東方的風景畫是印象的重現，在無意中發現一種表現自然界平面之方法，同時又能表現自然界之側面。”⁵林風眠的觀點在某種程度上可能過於偏激，但是反映了當時許多中國藝術家的看法。

自二十世紀以來，如 W J T Mitchell 所指出的，在西方對風景畫的研究走過了兩個主要階段⁶：第一個階段是由貢布里希引領並伴隨著現代主義的方法，即試圖將風景畫的歷史解讀為形式和風格演變的發展過程；⁷第二個階段是隨著後現代主義發展的，即趨向於反對以繪畫和純形式視覺性為中心，而更側重於運用符號學等方法，將風景視為一種心理學上或意識形態主題性的展現。⁸

在中國山水畫的研究中，許多自然因素，例如山，石，樹，水，雲，霧，還有其中的人物和動物，也同樣可以解讀為政治，宗教，心理的象徵，同時，繪畫的形式，構圖，和結構，也可以於西方繪畫中的表達形式，例如獵奇，崇高和繪畫性等聯繫起來。⁹

包華石 (Martin Powers) 在他 1998 年的一篇文章中討論了山水畫在 10 世紀作為一個新的藝術門類崛起，並對其產生的語境以及它的社會特殊性給以特別的關注。¹⁰包華石把宋代山水畫的崛起看作對在唐代已牢固確立的人物畫的一種取代。這一發展與伴隨著科舉考試制度而產生的新興社會階層--文人士大夫階層--的確立有著直接的關聯。文人士大夫階層的出現是對之前世襲貴族為中心的政治制度的一個挑戰。換言之，山水畫這一新興繪畫門類，是通過一個新的社會精英階級的眼睛觀察社會的一種新興產物。¹¹在此，藝術成為社會結構重組的一個媒介。

如包華石所指出的，在唐宋轉換時期社會與藝術之間的關聯變化在山水的繪畫表述中並沒有與人物的表達形成一種互相競爭的局面，取而代之的結果是人物畫的失落和山水畫作為一種替代的繪畫門類而崛起。同時，山水畫和人物畫的對立是伴隨一個藝術語境的轉換。它並不是一種與過去決裂的結果，而是將其加以重新調整和處置。它以過去舊貴族社會等級觀念為背景，在山水繪畫的形式，結構，和空間的處置中注入文人士大夫的道德態度。因為山水不是人為的，所以它的空間提供了一個更便利的場景，在其中一個受過教育的非世襲貴族出身的個人不必擔心社會等級的問題。¹²在

⁵ Lin Fengmian, *The Future of Oriental and Western Arts*, 1926. Here I quoted from *Jingdai Zhongguo meishu lunji*, ed. He Huaishuo, vol. 4. Taipei: Artists Publishers, 1991. p.43.

⁶ W.J.T. Mitchell, "Introduction," in *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p.1.

⁷ Ernst Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape," in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

⁸ Simon Pugh, ed. *Reading Landscape: Country-City-Capital*. Manchester, 1990.

⁹ Here I adopted Mitchell's terminology. See W.J.T. Mitchell, "Introduction," in *Landscape and Power*, p.1.

¹⁰ Martin Powers, "When is a Landscape Like a Body?" in *Landscape, Culture, and Power in Chinese Society*, ed. Wen-hsin Yeh. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1998. pp. 1-22.

¹¹ Wen-hsin Yeh, "The Spatial Culture of Neo-Confucian China," in *Landscape, Culture, and Power in Chinese Society*, ed. Wen-hsin Yeh. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1998. pp. ix-xv.

¹² Powers, p.3.

10世紀畫家荆浩的山水畫中，一棵子立的松樹成了一個建立在普世認同的道德尊嚴基礎上的後封建，非世襲的理想語境的媒介。因此，宋代山水畫是建立在這樣一種美學觀念上的，它更多的是道德上的，精神上的。¹³

我們現在來研究中國的山水，就必須不僅僅將山水畫解讀為歷史上下文關係的一種被動表現的載體，而應該將其看作主動參與創造歷史的一種文化和經濟的載體。在這裡我非常同意 W.J.T. Mitchell 的觀點，就是我們不要把風景（山水）想作一個被看的物體或被讀的文本，而是看作一個社會或主體身份形成的過程。我們要關注的不只是山水是或者意味著什麼，而是它在作什麼，它是如何作為一種文化時間而作用的。山水不只是權利關係的符號或象徵，它是文化權利的製造者。因此山水作為一個文化媒介就有著類似意識形態的雙重的角色。它將文化和社會的建構自然化，表現一個好像是既成的不可避免的人為的世界。它也通過將行為者置於相對有序的空間和地點，而使這樣的行為更為可行。因此，山水（或風景）總是作為空間，環境，迎接和擁抱我們，而我們也在其中找到或失去我們自己。¹⁴

今天，很多自然環境已很難接近。大規模的工業化，城市化，已使得我們的環境產生了極大的變化，和我們習慣於在山水畫卷軸中欣賞的山山水水已有很大的不同。現在大多數的藝術家生活在大城市中，他們的作品關注於他們的周遭環境。這個環境在過去幾十年中的急劇變化塑造了新的生活和習慣。很明顯藝術家應該對周遭所發生的作出反應，把他們的感受轉換到他們的作品中去。山水風景是一個活生生的媒介，我們在其中生活與活動，但它本身也在運動中，從一個地方或時間到另一個地方或時間。相對於通常將山水或風景畫以一種固定的繪畫門類，媒介，或固定的地點來進行視覺闡釋，我們試圖將其作為一種表現的媒介置入更為寬疏的當代語境中。¹⁵

今天的藝術家們的作品已經完全不同於傳統的山水畫，就像當代的現實不同於古代的。當代的藝術家們用山水（風景）作為文化權利的宣言，通過它來體現地域，國家，民族，和文化的身份。

對於現代人來說，宋朝山水的確已經不能重複，山水和人們之間的關係也與從前完全不同。雖然在山、石、樹的描繪，以及山水紀念碑式的效果上，李華弑的作品與五代北宋的山水有非常多的相近之處，但他並不是簡單地復古，而是以一種非常當代的角度在看待山水。中國古代山水畫重視如何“讀”全景山水，它與文本的閱讀感受很相近，人們看待自然如同讀書一般，重視的是“如何去讀”的狀態，在讀的過程中將人與自然相結合，這是一個非常抽象的過程，這種文人畫中用抽象的態度來看待事物的觀念在李華弑的作品中體現得相當好。他的山水中從來都沒有人——山水重新從人的身邊拉開，只有非常漂亮的山、水、樹、雲。他將中國宋代全景山水中最精闢的東西解構之後，再以自己的方式以及對現代山水的理解、崇敬、想像，對宋代山水碎片進行了重新組合。¹⁶李華弑此時所表達的，似乎是我對山水一種回憶。

¹³ Yeh, p.x.

¹⁴ W.J.T. Mitchell, "Introduction," in *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994. pp.1-4.

¹⁵ Ibid. pp.2-3.

¹⁶ "Representation and Reconstruction: Li Huayi's Recent Landscape," in *Li Huayi*, eds. Kuiyi Shen and Wen Ling. Beijing: Beijing Center for the Arts, 2011. pp.120-124.

浙美畢業的王天德以黃賓虹的“吾當以山水作字，以字作畫”¹⁷為訓，在他的《數碼》系列中以山水和書法做為創作元素，用兩層畫面疊加而成。表層是以香焰燙燒皮紙，產生山水與書法的圖像，底層在宣紙上以傳統水墨的方式表現出山水畫和書法的筆墨痕跡，兩者疊加所呈現的整體畫面，透出水墨痕跡給予人們諸多思考。“這一件作品我等於畫了四張，先畫一張，再拷貝一張，再燙一張，再畫一張。”王天德說，“有的東西不必要全部表露出來，傳統的山水的價值觀是體現的，我們沒有必要否定它，它是存在的。但我們的生活方式、語境和藝術思維必須是當代的，所以兩層疊加在一起，會產生新的審美經驗。”

生活在更為複雜，混合的文化環境中的香港藝術家梁巨廷的《石語系列》的創作根植於現代性的經驗。他的山水似乎是現代文明衝突中的廢墟上的一堆殘存的碎片。他的畫面所展示的是不同世界的交錯重疊，畫面被機械性的切割成許多不同的空間，來凸現時空的混亂。宋代，亦或明代的山川在各處忽隱忽現，人們的視線不斷被各種互不關聯，相互矛盾的符號吸引而又錯開。他們似乎在向你隱喻著你生活其中的亂世，不斷地向你提醒著與過去的聯繫，但又分明在展示瞬間即逝的各種變化。在這裡，他通過對傳統山水符號的解碼和代表當代社會生活體驗的符號的介入，在告知我們一個在空間的相悖性中相衝突的被硬性整合為一的世界。

秋麥 (Michael Cherny)，美國出生的藝術家，選擇了完全不同的媒介來表現。他拍了許多中國的風景照片，山川，鄉村，和佛教雕刻等。如他所說，“我希望我的作品能包括很多東西。中國的古代藝術、當代藝術、攝影藝術、書籍藝術，或許更多。”他用手工做的只留下一條窄窄的縫的單子來檢視他用 35 毫米相機拍攝的圖像，直到找到他所想要將此轉化成他的藝術品的部分，然後將底片掃描，在宣紙上放大成同一尺寸，裝訂成線裝的相冊。秋麥的方法將攝影這一似乎本與水墨藝術無甚關係的媒介介入了中國繪畫傳統，將照相機採攝的固定視角置入更為靈活的中國傳統繪畫的視野之中。

我們看到這些藝術家，無論是在概念的表達、題材的選擇、媒材的運用、技法的拓展，都表現出驚人的包容性與可塑性。這些藝術實踐無論用“國畫”或“水墨畫”的概念都已無法完全概括，甚至稱之為“水墨藝術”都有些勉強。他們顯然已超越了筆墨的零和之爭，跳出了“傳統”與“現代”、“東方”與“西方”、“具象”與“抽象”、“民族性”與“世界性”等的簡單二元對立的框架。以水墨為媒材的藝術不再只是修身養心，陶冶性情的棲居之地，它和當代藝術中其他門類一樣，直面人生、自然、社會的各種問題，同其個人和周遭的環境進行對話和交流，和當下社會、政治、經濟、文化的變動直接相連。

其實，放下水墨情結所帶來的焦慮，我們看到一個更為廣闊的藝術表現空間。媒材的選擇和表達的方式從來就不是藝術表現的最終目的。僅從近年出現的一些作品中，我們可以看到藝術家們無論用何種材料或表現形式，都能自如地運用水墨性話語展露他們的感觀世界，描述各自的人文景觀，表達對生活和生命的關注，揭示對精神世界的求索，提出對傳統或現代的質疑，而在同時也都保持著同中國傳統文化的某種內在聯繫。這些藝術家的作品顯示它們本身已成為當代文化建構的一個重要組成部分。它們既是中國文化身份的一種表徵，又不是傳統文化的簡單延續，無論觀念形態還是

¹⁷ Lu Fusheng, "On Huang Binhong," in *Studies of Four Masters*. Hongzhou: Zhejiang Academy of Fine Arts Press, 1992. P. 181

圖示語境都在當代社會中得到拓展，體現了社會文化的當代性。

最後，我想引用查爾斯哈里森的一段話作為結語。雖然他的原文是談十九與二十世紀歐洲風景畫的，但我認為用在這裡也挺合適，“就風景畫這一類型的傳統而言，不論是推動繪畫的持續實踐，或是探究繪畫的持續實踐，最值得注意的關鍵並不在於過去定義這項繪畫類別時設想的繪畫形式，而是在於這個繪畫類別提供了什麼樣的先例，以供後人在可見之物的脈絡中，持續挑戰那些偶然被排除在可能性之外而未被看見與再現的事物。”¹⁸

¹⁸ Charles Harrison, "The Effects of Landscape," in *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p.234.

Ink as Cultural Identity

— With a Discussion on Landscape Painting in Modern China

Kuiyi SHEN

At the beginning of the twentieth century, when China faced a newly opened world, Western painting was introduced into the new educational system, and ink painting, China's strong native artistic tradition, was confronted with strong challenges. Facing the challenge of Western art and culture, and the frequently stated theoretical position that Chinese painting had reached a dead end, Chinese artists in the 1920s and 30s responding vigorously to a difficult situation, making an effort to revive and save their art by institutionalizing it. It was essential that these institutions be modern ones. They included a modern curriculum of art education, the construction of a modern form of Chinese art history, the organization of art societies on an international model, organizing and publicizing exhibitions domestically and abroad, and publication of art journals and exhibition catalogues. These modern structures were similar to, or identical to, institutions erected to promote Western painting. In this sense, the new concept of *guohua*, a term with a strong flavor of cultural nationalism, became one of the important components of the process of China's modernization, and represented a unique modernity.

When we discuss these phenomena in the art world, we must consider them in the context of the political and social conditions of the time and the entire cultural environment from which they emerged. It was only when the Northern Expedition succeeded in the late 1920s, ended more than a decade of chaos under the warlord governments, for the first time since 1911 provided a central political authority with real power, that Chinese society entered a comparatively peaceful and stable period of development. China's transformation into a modern nation became realistically possible; only on this foundation and in this environment did the cultural nationalism of Republican Chinese intellectuals have the opportunity to flourish. Developments in the art world were closely related to these changes in the larger social and cultural environment. Gradual construction of the national educational system, establishment of the state-sponsored exhibition and museum system, and the reexamination and discussion of the value of traditional culture and art provide necessary conditions for the modern transformation of traditional Chinese painting. Although the dominance of Western painting was never really challenged since its reintroduction to China at the beginning of the twentieth century, this effort to institutionalize the traditional art form of Chinese painting was successful in guaranteeing its survival. The conceptual blueprint which guided construction of the *guohua* renaissance was extremely effective domestically and internationally at that time.

In the 1930s, landscape painting, which declined during the late Qing under the challenge of more popular genres of painting in treaty port Shanghai, returned to the center of the Chinese art world. It not only dominated the mainstream of new *guohua*, but, considered to be a manifestation of the essence of

traditional painting and culture, acquired an extremely important symbolic meaning.

As we all know, landscape painting (*shanshui hua* 山水畫) has a long history in China. Chinese painters of the past used landscape (*shanshui* 山水) as a way to express themselves: their vision of the environment (mainly natural) carried their entire cultural background, and was heavily symbolic. There were many layers of possible interpretation of their works, depending on the viewer's knowledge and understanding.

In 1935, the Shanghai Chinese Painting Society organized two special issues for their journal, *Chinese Painting Monthly*, on the aesthetics of Chinese and Western landscape painting. Many prominent scholars and artists participated in this discussion. Among them, Huang Binhong (1864-1955), He Tianjian (1891-1977), Zheng Wuchang (1894-1952), Yu Jianhua (1895-1979), and Xie Haiyan (1910-2001) wrote essays on Chinese landscape painting; Ni Yide (1901-1970), Chen Baoyi (1893-1945), Li Baoquan, and Lu Danlin (1897-1972) focused on Western landscape painting. Through reviewing the origins, history, and evolution of Chinese landscape painting, they tried to find the similarities and differences between Chinese *shanshui hua* and Western landscape painting. The discussion at the time focused on styles, formats, and techniques and the discussants tried to use some styles and techniques of Western painting for reference, or find some differences and even "weaknesses" to provide evidence of the greatness of Chinese tradition in order to rescue the declining tendency of Chinese ink painting at the time.

By the early twentieth century, along with the decline of the imperial examination system, the social structure that supported the Confucian class was abolished. Chinese landscape painting, which was regarded as the highest form of art by scholar-gentry-official painters for more than a thousand years, also lost its glory. Traditional Chinese painting, characterized by the Four Wang style of the Qing court, came to symbolize conservatism. This, actually, was a natural result of a cultural environment that had been dominated by the May Fourth New Cultural Movement since the 1910s, which advocated adopting Western science, technology, and aesthetics to rescue and reconstruct the country.

Although the discussion in the 1930s did not reach any common ground, its importance should not be overlooked. That landscape painting not only was revived as the representative core of traditional painting, but moreover came to occupy a place in the mainstream of new *guohua* 國畫 (national painting), had an enormous symbolic value. Landscape became not just a category of painting, but a symbol of Chinese culture.

A century ago, using the word *shanshui* in China was relatively simple, because it usually indicated the ink or colored painting of natural scenery. At the beginning of the twentieth century, the word "landscape," which was translated into *fengjing* 風景, appeared as a Chinese art term, when western style oil painting was introduced to China. In the circles of traditional Chinese ink painting, however, people still used *shanshui* and avoided using *fengjing*. *Fengjing* became a special term used for the landscape painting in Western media, such as oil or watercolor.

Lin Fengmian (1900-1991), a French-trained painter and important art educator of the time, in his 1926 article, "The Future of the Oriental and Western Art," discussed landscape paintings in China and the West and tried to use the term *fengjing* to replace *shanshui*.¹ "Chinese *fengjing* painting originated in southern China during the Jin Dynasty," Lin claimed, "and the beautiful scenery of the south set up a foundation for its basic structure and formation. The grace of the Tang landscapes and the monumentality of the Song landscapes were very unique at the time. The representation of the Western landscape painting was inferior to that of the oriental. The first reason is that landscape painting is suitable to lyrical expression. The strength of Chinese art is lyrical; second, compared to Western painters, Chinese landscape painters enjoyed more freedom of expression. Western landscape painters depicted the natural scenery realistically, representing the surface of nature. ... Chinese landscape painting, however, was the expression of personal mood and imagination. ... The formal likeness was never their main concern. Therefore, Western landscape painting is the representation of objects; Oriental landscape painting is the expression of impression."² Lin's opinion was rather extreme in some ways, but it represented many Chinese artists' point of view of the time.

He Tianjian in his 1935 essay for the special issue of *Chinese Painting Monthly* also attributed the establishment of landscape painting to the growth of Daoism and Zen Buddhism during the Six Dynasties and Tang-Song periods.³ He believed that the successive years of domestic war and ruthless political struggles in officialdom were the reasons that many literati tried to seek spiritual sustenance in nature and use landscape painting to express their feelings.⁴

By the Song Dynasty (960-1279), along with the establishment of the imperial examination system, a tendency to highly value technique and formal beauty appeared in landscape painting. Various painting techniques (brushwork) for depicting the landscape elements were developed. The Northern Song landscape, which has been regarded as the golden age of Chinese landscape painting, however, was not realistic or naturalistic representation as seen in Western painting, but an "illusion" or "image of the mind."⁵ The depiction of details was applied with formalized texture strokes. The formal expression of brushwork itself, not the realistic presentation and likeness of nature, was appreciated by literati painters. In the Ming and Qing periods, the conventions of brushwork were carried to extremes.

Since the twentieth century, as W. J. T. Mitchell pointed out, the study of landscape in the West has gone through two major shifts.⁶ The first, led by Ernst Gombrich⁷ and associated with modernism, attempted to read the history of landscape painting as a progressive movement of formal and stylistic

¹ Lin Fengmian, *The Future of Oriental and Western Arts*, 1926. Here I quoted from *Jingdai Zhongguo meishu lunji*, ed. He Huaishuo, vol. 4. Taipei: Artists Publishers, 1991. p.43.

² Ibid.

³ He Tianjian, "Zhongguo shanshuihua zai huake zhong datou zhi lunzheng," *Chinese Painting Monthly* (Guohua yuekan), No. 4, 1935. p.6.

⁴ Ibid.

⁵ Wen Fong, *Images of the Mind*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

⁶ W.J.T. Mitchell, "Introduction," in *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p.1.

⁷ Ernst Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape," in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

evolution; the second, associated with postmodernism, tends to de-center the role of painting and pure formal visuality in favor of a semiotic and hermeneutic approach that treats landscape as an allegory of psychological or ideological themes.⁸

In the study of Chinese landscape, many natural features such as mountains, rocks, trees, water, cloud, mist, as well as figures and animals, can be also read as symbols in political, religious, and psychological allegory; meanwhile, the forms, compositions, and structures of painting might be linked with generic and narrative typologies of Western painting such as the pastoral, the exotic, the sublime, and the picturesque.⁹

Martin Powers, in his article of 1998, deals with the rise of landscape painting as a new artistic genre in the tenth century and draws attention to the discourse of landscape painting as well as to its social significance.¹⁰ Powers sees the rise of landscape painting in the Song as a displacement of figure painting that was well established by the Tang. This development was the expression of a profound social change characterized by the political rise of the civil service examination elite at the expense of hereditary aristocracy. The new genre of painting, in other words, was the tangible product of a new way of seeing the world through the eyes of a new elite, which turned art into a medium of social contestation.¹¹

As Powers has noted, the realignment of the social and the artistic during the Tang-Song transition did not take the form of different strategies competing with each other in the representation of landscapes in paintings. It formed, instead, the backdrop of the fall of figure paintings and the rise of landscape as an alternative artistic genre. The opposition between figure painting and landscape painting was accompanied, meanwhile, by a shift in artistic discourse that was less the result of a break with the past than a re-appropriation of it. Landscape discourse borrowed both from the old aristocratic language of social hierarchy and aesthetic discrimination in the style of figure painting and from a long tradition of literati literary theory that injected moral attributes into discrete forms, postures, and spatial positioning.

Because landscape was without artifice, its space thus "offers a site within which an educated but non-aristocratic individual could negotiate issues of personal worth in the absence of overt signs of rank and station."¹² A lone pine in the tenth-century painter Jing Hao's landscape thereby became the ideal medium of a post-feudal, non-aristocratic imperial vision built upon a universalizing claim of moral integrity, because moral claims were universal while rank and hierarchy were not. Because the Song discourse of landscape painting was embedded in an aestheticism that was moral rather than ornamental, spiritual rather than material, it lent itself to the service of this vision as the pictorial parallel to the mutual accommodation between the court and its literati officials.¹³

In recent years, art historians, in their studies of Chinese landscape, have also tried to read landscape

⁸ Simon Pugh, ed. *Reading Landscape: Country-City-Capital*. Manchester, 1990.

⁹ Here I adopted Mitchell's terminology. See W.J.T. Mitchell, "Introduction," in *Landscape and Power*, p.1.

¹⁰ Martin Powers, "When is a Landscape Like a Body?" in *Landscape, Culture, and Power in Chinese Society*, ed. Wen-hsin Yeh. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1998. pp. 1-22.

¹¹ Wen-hsin Yeh, "The Spatial Culture of Neo-Confucian China," in *Landscape, Culture, and Power in Chinese Society*, ed. Wen-hsin Yeh. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1998. pp. ix-xv.

¹² Powers, p.3.

¹³ Yeh, p.x.

painting not only as a body of passive representation in historical context but a body of cultural and economic practice that actively participated in "making" history. At this point, I agree with W. J. T. Mitchell's opinion that today, we think of landscape (here is *shanshui*), not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed. What concerns us is not just what landscape is or means, but what it does, how it works as a cultural practice. Landscape does not merely signify or symbolize power relations; it is an instrument of cultural power. Landscape as a cultural medium thus has a double role with respect to something like ideology: it naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable, and it also makes that representation operational by interpolating its beholder in some more or less determinate relation to its status as sight and site. Thus, landscape always greets us as space, as environment, as that within which we find or lose ourselves.¹⁴

Nowadays the natural environment in China is difficult to reach. Vast areas around the industrialized and urban zones have changed dramatically and do not resemble in any way the "mountains and water" we used to admire in the hanging scrolls. Most of the contemporary artists live in big cities, and their works focus on their environment, an environment that has changed greatly in the last few decades, causing the disappearance of scenes and habits, which have shaped a great part of their life. It is just obvious that they should react to all that has happened in terms of visual impact and living conditions, transferring their feelings into the works. Landscape is a dynamic medium, in which we live and move. But it is also a medium that is itself in motion from one place or time to another. In contrast to the usual treatment of landscape aesthetics in terms of fixed genres, fixed media, or fixed places treated as objects for visual contemplation or interpretation, we try to displace the genre of landscape art from its centrality in art-historical accounts of landscape, to offer an account of landscape as a medium of representation that is represented in a wide variety of other media, and to explore the fit between the concept of landscape in modern discourse.¹⁵

The landscapes we see in these artists' works differ from the traditional *shanshui*, just as the contemporary reality differs from the ancient one. Contemporary artists use landscape as a statement of cultural power, through which the regional, national, and cultural identities have been represented.

If one sought to name painters today whose work well exemplifies the requirements of traditional landscape painting, Li Huayi (b. 1948) would come quickly to mind. But, he is at the same time modern, albeit in very different ways. Li Huayi's work approaches our postmodern realities from a different vantage point. He has a passion for the great masterpieces of Chinese painting and a love of the process of painting. Beyond this, he engages intensely with the art of the past through his own painting, taking an intellectual fascination with connoisseurship and appreciation much farther, into the spiritual and psychological realms. Although such enthusiasms were not unusual among literati painters of the Ming and Qing periods, and could still be found in the Republican period, it is extraordinary in the contemporary. Li

¹⁴ W.J.T. Mitchell, "Introduction," in *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994. pp.1-4.

¹⁵ Ibid. pp.2-3.

Huayi begins with brush works much as did the Northern Song masters. Instinctively, mountain by mountain, tree by tree, stroke by stroke, the elements of landscape are built by his brush into a unified pictorial universe. Perfect order is never completely achieved. As every painting comes closer to realizing it, the pictorial world grows slightly more complex, and perfect order remains ever out of reach. One could say that they possess the combination of instability and stability deemed ideal by the early Qing individualists, but in this context, they seem to promise a transcendence of the chaotic metropolis that is our modern environment.

In his "Digital series", Wang Tiande incorporates calligraphy into hanging and handscroll format landscapes. They thoroughly interpreted Huang Binhong's words, "I use landscapes as characters and characters as landscapes (吾當以山水作字，以字作畫)."¹⁶ Their two-dimensionality lulls the viewer into anticipating what might be seen, but the works are both physically and conceptually multi-layered. Comprising three components: the landscape painting; a diaphanous layer of *xuan* paper featuring another competing landscape burnt through with a cigarette; and finally the two taken together as a single image. Wang Tiande's technique introduces an ephemeral, fleeting quality which is a meditation on creation and destruction.

Living in the complex, hybrid culture of Hong Kong, Leung Kui-ting's "Stone series" rooted in the modern experience – in the landscape of fragmentation and desolation that is the legacy of civilization's conflicts. His paintings reveal the overlapping and mutual disturbance of differing world views. In these works what bewilders us is not the montage of the labyrinth, but rather the construction of a chaotic order in which mutually conflicting and contradictory elements are forcibly integrated together into one world. He is engaged in a constant decoding and recoding of the traditional landscape structure. The images in his work can be seen as logical manifestations of Hong Kong's own cultural modernity—suspended in a cultural melting pot amidst fragments of conflicting influences, what is experienced is not anxiety but a renewed sense of pleasurable wandering.

Michael Cherney, a young American-born artist, chose a different medium to present. He photographs Chinese landscapes – misty mountains, rural scenes, and Buddhist sculptures. As he said, "I hope [my work] qualifies as many things: Chinese art, contemporary art, photo art, book art, and more." With a handmade mask that blocks all but a thin line of content, he examines the single 35mm frame until he finds the right sliver, the slice that he can and will translate into art. The sliver is scanned, digitally enlarged, and the resultant image is broken into equal-sized sections. These sections, now akin to pages, are printed onto *xuan* paper. These pages are mounted onto backing sheets, dried, and bound in a traditional accordion-binding by Chinese artisans. On the most elemental level, Michael's method allows photography, where one fixed viewpoint is a given, to serve Chinese painting tradition, which is not tied to a fixed perspective. Enlarging the sliver and then sectioning the enlargement causes the fixed eye of the camera to lose its foundation and serve the flexible perspective of Chinese tradition.

¹⁶ Lu Fusheng, "On Huang Binhong," in *Studies of Four Masters*. Hongzhou: Zhejiang Academy of Fine Arts Press, 1992. P. 181

No matter whether in expression of concept, selection of theme, application of skill, or use of materials, these artists show enormous tolerance and adaptability. Artists worked with mediums as diverse as oil, collage, installation, photography, and video, as well as traditional ink and paper. The formal possibilities of the ink painting have been widely expanded. Here we are far beyond the terminological question with which we began of whether to call a painting "national painting" or "ink painting." There is now an awkwardness about whether we can even still call these works "ink art."

Artists have already gone beyond the debates about "brush-and-ink," and have leaped the boundaries of simple dualities such as "traditional" and "modern," "East" and "West," "real" and "abstract," or "national" and "international." Art that takes ink as its medium is no longer a refuge for self-cultivation. It is the same as other contemporary art forms facing various issues of human life, nature, and society. It engages in constant dialogue and communication with the environment and the people around it and is directly linked to changes in contemporary society, politics, economics, and culture.

Actually, if we leave behind the anxiety that comes with the ink "complex", we will see a much broader space for artistic expression. The choice of medium and method of expression are never the final goal of art. In recent years, we can see artists using different media and artistic forms, from traditional painting and calligraphy to installations, video, and photography, from detailed and realistic to distorted or abstract, to confidently display their visual experience, describe their personal perceptions, express their concerns in life, explore their spiritual aspirations, and raise questions about both tradition and modernity. At the same time, they all retain a certain inherent relationship to the traditional culture. These artists work has already become an important component in the process of constructing contemporary Chinese culture. It stands as a symbol of Chinese cultural identity, but is not to be simply confined within the bounds of traditional culture. Rather, it is clearly affected both in concept and attitude by contemporary society. As with other forms of Chinese art today, it expresses the contemporary spirit of society and culture.

I'd like to quote Charles Harrison's words to end my talk. Although his words were originally on European landscape painting of the nineteenth and twentieth century, I think they can also be applied to the situation here. "What may be of sharpest critical interest about the legacy of the genre of landscape, both *to* the continuing practice of painting and *in* the continuing practice of painting, lies not in the intentional forms of picturing by which it has been defined. It lies rather in the precedents that the genre provides for a continued engagement, in the context of the visible, with that which is contingently excluded from possibility of being seen and represented."¹⁷

¹⁷ Charles Harrison, "The Effects of Landscape," in *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p.234.

作者簡歷 | Author Profile

朱錦鸞博士在香港出生，完成中學教育後赴美國攻讀。曾於肯薩斯藝術學院及德薩斯州立大學任教中國藝術史。一九七八年加入香港藝術館工作。一九七九年赴英國作專業進修，在曼徹斯特大學取得藝術博物館管理文憑。二零零零年任香港藝術館總館長，二零零六年退休。曾策劃多項展覽及發表有關中國書畫及其他藝術專題研究論文。歷任香港藝術發展局、香港藝術中心、香港浸會大學人文學院、亞洲文獻庫、中央美術學院(北京)顧問。

Born in Hong Kong, Dr. Christina Chu finished secondary education in Hong Kong and furthered her studies in the USA. She taught Chinese Art History in University of Kansas and University of Texas. Dr. Chu worked at the Hong Kong Museum of Art since 1978 and served as the Chief Curator in 2000 until her retirement in 2006. She organised exhibitions and published on the subject of Chinese Painting and various subjects on art and culture. She has served as adviser in Hong Kong Art Development Council, Hong Kong Arts Centre, Asia Art Archive, School of Humanities of Hong Kong Baptist University, as well as Central Art Academy in Beijing.

論文大綱 | Paper Abstract

從「五四運動」開始，中國的藝術家借鑑各種西方現代主義和後現代主義的繪畫風格和形式改造水墨畫。呂壽琨在 1948 年從廣州來港定居，銳意於開拓水墨畫在內容與形式上的拓展。他在 1970 年初完成的「禪畫」系列揭示「新水墨畫」這個有別於傳統的新類型中國畫圖式的誕生，掀開了香港美術史重要的一頁。呂壽琨受到抽象表現主義的影響，在抽象構圖中採用有深層文化意義的中國道、釋符號傳遞畫家對宇宙的想像，與及人與自然那種天人合一的境界。

1964 年，十六歲的梁巨廷隨呂壽琨學習中國繪畫，1966 年，他又開始進修由王無邪在中文大學校外課程部主持的藝術及設計課程。從這個起點出發，梁巨廷在過去五十年，經歷了 60 年代到 90 年代新水墨運動的最高峰，也迎上後現代美術發展的洪流，進入數碼時代，邁進另一個階段的創作歷程。

梁巨廷早期的學習進程主要受到兩個方面的影響，第一是呂壽琨參照西方抽象主義的抽象水墨畫，第二是由王無邪在水墨構圖中引進的設計理論。在這個基礎上，梁氏以切割及重組平面空間，並引入幾何圖案，試圖建立一種新的視覺秩序。梁氏作品中的圖像充滿符號和隱喻，本文嘗試解讀梁氏作品中的符號，探視他怎樣協調中西文化的視覺美術元素，在圖像結構和空間美學的表現上突破既有模式。他一方面強調中國新水墨與傳統文脈之間有不可切割的延續性，另一方面又強調新水墨與當代文化的緊密聯繫。

Since the May Fourth Movement, artists in China have been borrowing the painting styles and formats from various modernist and post-modernist notions from the west to revitalise ink painting. Having moved from Guangzhou to Hong Kong in 1948, Lü Shoukun was determined to explore new horizons for ink painting in both their contents and formats. The "Zen Painting" series he completed in early 1970s unveiled the birth of "new ink painting" – a novel style of

Chinese painting that differs from traditional ink art – a new leaf in Hong Kong’s art history was turned over. Influenced by abstract expressionism, Lü Shoukun made use of Chinese Taoist and Buddhist signs with a deeper cultural meaning in his abstract compositions. The Buddhist signs convey the painter’s imagination of the universe, and express the unified harmony between nature and human.

In 1964, 16-year-old Leung Kui-ting (Liang Juting) learned Chinese painting from Lü Shoukun. In 1966, Leung began taking fine art and design courses organised by Wucius Wong (Wang Wuxie) at the Department of Extra-Mural Studies, The Chinese University of Hong Kong. This was when Leung began his 50-year of experience that took him through the peak of the New Ink Movement during 1960s to 1990s. He also caught the chance to ride on the bandwagon of post-modernistic art development, entered into the digital era, and stride into another creative milestone.

Leung’s early learning was mostly influenced by two main forces. The first one was the abstract ink paintings of Lü Shoukun, which took reference from abstract expressionism of the West. The second was the design theory introduced into the composition of ink painting by Wucius Wong. Based on such foundation, Leung segmented and reorganised the graphic space, and introduced geometric patterns in an attempt to construct a new visual order. The graphical imagery of Leung’s works is filled with signs and metaphors. This article tries to decipher the signs in Leung’s art, inspecting into how he coordinated the visual art elements of the East and the West, and discusses the breakthroughs he made in the existing modes of expression used in graphical composition and spatial aesthetics. He emphasised, on one hand, the inseparable continuity between Chinese new ink paintings and traditional culture; and on the other, stressed on the close connection it has with contemporary culture.

在數碼年代閱讀梁巨廷的水墨山水

Reading Leung Kui Ting's Water and Ink Landscape in the Digital Age

朱錦鸞

Christina CHU

前言

從六十年代開始，香港藝術家借鑑西方現代藝術各種圖像和視學效果結合中國傳統，進行實驗和實踐，藉以探索中國畫更新的可能性。受傳統繪畫訓練的呂壽琨(1919-1975)於1948年來港，接觸到現代主義，深受西方的美學觀念和抽象形式構圖的影響。但保存中國畫的純粹性是他進行更新國畫的基本原則。他在1970年初完成的《禪畫》系列以大筆平塗寫出對比強烈的抽象圖式¹，創造出與傳統水墨截然不同的視覺效果。《禪畫》成為香港「新水墨運動」的標誌作品。他堅持運用傳統的物料和工具，強調中國畫中線條和墨色變化所產生的獨特意韻和美感，在精神上追求傳統文人畫家的道、釋家的哲學思想傾向，以達到天人合一的境界。「新水墨畫」發軔於香港，這個有別於傳統中國畫的新類型國畫圖式的出現，掀開了香港美術史重要的一頁。

呂壽琨的革新精神，吸引眾多新水墨運動的追隨者。他教導學生的方法並不採取傳統的方法，授課的內容包括講解中國傳統繪畫的歷史和技法，但他也鼓勵學生認識西方現代藝術。他不要求學生臨摹古人，鼓勵學生自由創作，亦不要拘泥於物料和成法，盡量自由發揮，發展個人的風格。呂氏於1975年辭世後，不少門生繼續發揚這種革新精神，堅持努力創作。王無邪(1936年生)、周綠雲(1924-2011)、靳埭強(1942年生)、梁巨廷(1945年生)等都是各有面目、卓然有成的新水墨運動的中堅分子。²

梁巨廷是呂壽琨早期的學生中相對年輕的一位，在過去五十年，他經歷了60年代到90年代新水墨運動的最高峰，到各追隨者個人風格的成熟和獨立發展，梁巨廷也迎上後現代美術發展的洪流。他繼續強調中國水墨畫的物料特性和精神內涵，配合數碼和裝置的創作，帶着國畫更新的堅持，邁進另一個階段的創作歷程，回應時代的挑戰。本文嘗試解讀梁氏作品的圖像和其中的符號和隱喻，探視他怎樣協調中西文化的視覺美術元素，在圖像結構和空間美學的表現上突破既有模式。

梁巨廷的書畫緣

梁巨廷於1945年生於廣州，三歲時隨着家人從廣州移居香港，在香港接受教育，入讀德明書院

¹ 呂壽琨《禪畫》，香港藝術館藏 (AC1976.0053)。

² 其他的學生有徐子雄(1936年生)、吳耀忠(1935-)、鄭維國(1920年生)、潘振華(1936年生)、顧媚(1929年生)等。

和端正學校，中學二年級決定輟學，追隨堂兄學習木器家具制作，成為木匠學徒。他當時認識的張樹生和張樹新(1964年生)兄弟追隨呂壽琨學習中國繪畫，他對繪畫也產生興趣，遂於1964年開始在工餘時間到雅苑畫廊隨呂壽琨學畫。兩年後，他加入中文大學校外課程部開辦的藝術及設計課程，教授這個課程的王無邪也是呂壽琨的學生。1968年，香港美國新聞處開辦的美國圖書館附屬畫廊為他舉辦個人展覽，他也決定結束六年的木匠生涯，加入設計公司從事設計工作。

早期的學習

梁巨廷早期的學習進程主要受到兩個方面的影響，第一是呂壽琨參照西方抽象主意的抽象水墨畫，第二是王無邪在水墨構圖中引進的設計理論，以切割及重組平面空間，並引入幾何圖案，試圖建立新的視覺秩序。

早年木工訓練為梁巨廷建立了對物料、製作和組合秩序的了解，以至立體空間構成的初步概念，因此他對材料的運用、肌理和結構的處理方面養成尖銳的敏感性和嚴謹的態度。³ 平面設計理論注重空間分割，而六零年代在美國流行的「抽象表現主義」、「硬邊繪畫」和「色域繪畫」對梁氏早期的繪畫有一定程度的影響，又強化他對平面空間的意識。自此，肌理、結構和組合成為梁巨廷日後創作最關注的元素。

1966年完成的《浮屠》以水墨及多塊紙張拼貼而成，是梁巨廷最早期的作品之一。他把水墨移印在紙張上，形成大大小小的塗染塊面，再把紙張褶皺，凹凸不平的表面上呈現錯縱複雜的紋理，是線，也是邊緣。作品看似在簡單的平面空間分割，實是拼合不同塊面的結構，塊面與塊面的拼合，是形與形之間的相互接合，而成為較大形狀的新空間組合，消解了作品的純粹平面性。這件作品跨越二度空間，介入了第三度空間。梁巨廷的水墨實踐從最早期開始，已經是一件建構而不是一件純粹的平面作品。《浮屠》正好表現了梁氏結合水墨的物理特性和平面設計的空間分割體現的視覺效果。

細看梁巨廷以後的作品，可以看到梁氏對平面性的顛覆傾向，雖然繪畫是他的主要表述語言，他最終的追求，是利用塊面和肌理的重疊，甚至畫面的穿透造成立體的視覺效果，再後期的作品中，他結合繪畫和俯拾物等立體材料，介入三維空間。

如他的老師呂壽琨，梁氏作品的命題顯示道、釋家的哲學思想對梁巨廷的影響。《正法念處經·畜生品》云：「心為一切巧畫師，能於三界起眾行。」經文的大意是說：心能夠造作諸業，造出種種的心理活動，以及種種的果報；心就像是一位技巧的畫家，能夠畫出各種的景象。畫家從事創作，實在是從「心」的深處，找尋宇宙中的我，最終達到物我兩忘的境界。《浮屠》亦即佛陀，這件作品的命名表明梁氏創作的精神意識與呂壽琨契合。

1970年的《蒙》是一幀水墨設色的紙本作品，命題透視某程度不清晰的心理狀態。《易》經說：「元氣未分，渾沌為一。」指世界開闢前元氣未分、模糊一團的狀態。混沌，又寫作渾沌，指混亂而沒有秩序的狀態，在哲學中，混沌指虛空，或者沒有結構的均勻狀態。《蒙》畫面上出現了抽象表現主義形態的大塊面色彩的自由運用和融合。

³ 梁巨廷，《我的創作歷程：前因·後果》，2012，未發表文稿。

1970年代，梁巨廷一方面進行水墨畫創作，又開始教授和從事平面設計。抽象表現主義衍生的「幾何表現主義」對他的平面設計有很大的影響，但幾何表現主義的理性分析和冷漠的空間處理和中國畫學的「心性」相勃。不同的文化語境，穿插於現實與虛擬之間，協調東西畫學在空間美學概念和形象結構的矛盾，對梁巨廷是一個很大的挑戰。梁氏繪畫世界中的圖像符號充滿隱喻。解讀這些符號可以從梁巨廷的畫作和他作品的命題兩方面去揣摩。

完成於1972年前後的水墨設色紙本《連續》和木刻版《疊》是梁氏協調物料、技巧和圖式的一個實驗。《連續》是一個分上下兩層豎立的長方形組成的結構圖形，反映「極微主義」強調理性、直線、簡單幾何圖形和簡單的低彩度顏色(如黑、灰、白)的美學概念。《連續》運用中國的水、墨、紙作為媒材，以橫向和窄長的橫幅，探視傳統中國的橫幅手卷和西方繪畫觀賞習慣的差異。觀賞傳統中國的橫幅手卷是從右到左的一個焦點移動，手卷也是從右到左，續段打開，這個動作引入一個西方繪畫上沒有的時間元素。《連續》帶出觀賞的時間進程。

木刻版畫《疊》的圖式設計似是《連續》的九十度向左傾移的方形作品。《疊》是以兩張木板畫併合而成的二連屏。在設計學上，疊是圖形構成的基本組合概念。形與形之間的分離、接觸、層疊、互相覆蓋、相互交疊和重合等不同的組合構成變化多樣的圖形。

《疊》也是古代山水畫中的一種構圖程式。古人提到山水畫時，說畫面可作「三疊兩段」的處理。所謂「三疊」，就是「一層地、二層樹、三層山」。所謂「兩段」，就是指「景在下，山在上，雲在中，分明隔做兩段」。「三疊兩段」是古代山水畫中的一種構圖指引，但畫家還是要根據自己對自然景觀的審美體會，靈活運用。

《疊》是梁氏在七零年代創作的大量版畫之一，他運用學習平面設計和西方色彩學的原理，反覆的實驗不同的分割和組合變化，研究不同的視學效果。香港藝術館藏1969的《結構系列》和1972至1973年間所作的《連續》、《分》、《離》、《層面》、《分裂》、《面》、《空間》等畫題和內容都與塊面分割有關。

遊觀期

梁氏的學習過程與他的兩位老師呂壽琨和王無邪有很不一樣的開始。呂氏早期從父親呂燦銘處得到正規的臨摹古人的筆墨訓練；王氏早期從梁伯譽(1903-1978)學習傳統書畫，兼習學院派的寫實西方素描和設計理論。梁巨廷早年的美術探索過程雖說是涉足中西，但來自老師和朋輩的見聞和當時並不發達的媒體，始終有很大的局限。

梁巨廷於1975年第一次離開香港，到美國觀摩各大博物館的古今藏畫，1986年以後，他多次到中國大陸各處名山體驗大自然。從北京的故宮博物館、巴黎的羅浮宮到巴塞文獻展，東方的、西方的、新的、舊的、各種透視觀、構圖範式、技巧、工具、歷史上不同的美術運動和背後的概念，都是他的學習素材和創作的參考材料。

遊歷令梁巨廷得到很大的啟示。「東遊西經」，到各地遊走，成為梁氏創作生涯中常規性的活動。在西方的旅途中，他觀察不同的藝術流派和不同的風格面貌。中國北方山水的雄渾和南方山水的婉約又把他帶回古代大師的畫境中。

美國之行令梁氏眼界大開，他回港後的作品繼續探索「硬邊主義」和「極微主義」的創作概念。1976的《凝聚》以深褐染色的紙張造成，是四個正面縫合成一個長方形的立方體。在這件作品中，梁氏利用四個正面歸納立體形態的不同觀賞角度，但作品要求觀者以三百六十度圓周的步軌，圍繞作品觀看。

早年從事木器制作的梁巨廷也利用木板進行創作，木刻版畫《冰河》的創作是梁氏在手的操作和刻鑿紋的表面肌理中找尋創作靈感的作品，發展出來的是1977年的《霧時》、《蜜語》、《瞬》和《雲帶》等一系列圖案化的山、水、雲煙形態結構的作品。

梁巨廷在1980年創作的大量無墨線蝕版畫，專注突出紙張本身的原色和肌理。《正面》只表達一個視點和一個平面。《九格》和《井田》以不同的手法分割一個平面。這種分割的畫面結構是上下、左右在同一個平面的視覺伸延。1986的《凝》利用三角形、圓形、正方形幾種最基本的幾和圖形互相交疊，造成有多個平面重疊而產生空間深度和的畫面效果。他更用壓凸和穿透的技法強化肌理的感覺。

從1979年開始，梁巨廷決定專注於水墨山水的創作。此前，梁氏用了大量的時間鑽研西方美術的理論，他的決定實在是希望把他從西方美術研究和學習的心得，套用在中國繪畫中，而從中找尋突破的缺口。從美國回港後，在1980年代，梁巨廷又多次到大陸旅行，遊遍各大名山，直接觀察自然，對景寫生，積累了大量的寫生稿，1987年，梁巨廷往西藏，途經四川，在甘孜縣寫成的寫生稿就採用了從下而上有近景、中景、遠景構成的「三疊法」構圖。視點從近景的石臺引領至消失在微茫縹緲的雲煙中的中景，繼續上升到煙霧溟漠、層層疊疊的崇山峻嶺的山端之外。

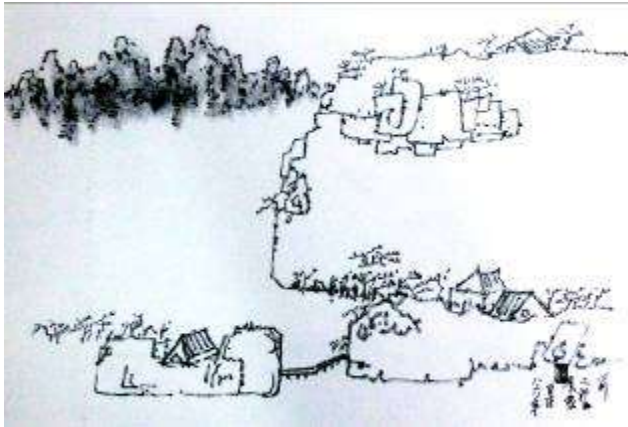
現代透視學的焦點放在水平線上，透視系統的設計以焦點為中心點，從中心點上下左右發射的網狀結構應用在平面上，造成物件從近至遠體積縮小，輪廓線也變得朦朧的視覺效果。

國畫用的三遠透視系統沒有焦點或水平線的限制，亦稱為散點透視。應用在繪畫上，散點透視不可以和西方的透視系統一般，造成一個有規劃的統一圖象。但西方的藝術家如賽尚(1839-1906)和畢加索(1881-1973)就觀察到人的觀看常態是眼球的不停運動所產生的不停移動的焦點，演進成立體主義的出現。

1986年的草稿《二郎山寫生》(插圖1)⁴是梁巨廷圖像結構的另一個實踐，橫向畫面左下方的樹石和房子所構成的前景，經過石塊後面的橋樑，跨越河谷，帶引視點到右下方部分被石塊隱蓋的村舍，山村後方中景的垂崖表現為一方形的巨大石塊，梁巨廷採用了策略性的省略方法來描繪垂崖的表面，他略去表面肌理的表現，只以簡單的線條描寫樹木和山石的縐紋。崖邊邊框的垂直線把畫面

⁴ 梁巨廷，《二郎山寫生稿》，私人收藏。同上。

從正中分割為兩大塊面，垂崖左面大片的留白為隱沒在縹緲雲霧中的河谷。圖中山巒的高遠之勢，塊面重疊的深遠之意，沖融的平遠之境，都是畫家作了用心觀察後的描述。



(插圖 1)
梁巨廷
1986
「四川寫生」
題識：
「二郎山景象。巨廷。八六年。」
《黑白：梁巨廷畫選》，(香港，1995)。無頁碼。

《二郎山景象》對梁氏後來的《分面山水》系列具有指向性的意義。從《二郎山景象》到 1988 年的《川藏行》系列之三，方形塊面的界入，破解三疊式的畫面結構，方塊的邊緣並不是以線條勾畫，而是圖案式的留白面，突然過渡到毛筆皴擦出來的崖面。留白突然把中景推到無限遠，這種空間的跳躍突破三疊法和消失焦點等透視法的系統局限，為畫家提供平面空間前所未有的調度和操作自由，但是新的結構邏輯卻並不抗拒與兩者的關連。1995 年的《分面山水》系列標示着梁巨廷所創的空間美學新秩序的出現(插圖 2)⁵。「疊」和「分面」成為梁氏運用的空間美學的核心概念。



(插圖 2)
梁巨廷
「分面山水之一」
1992
水墨紙本
香港藝術館藏(AC1993.056)
《黑白：梁巨廷畫選》，(香港，1995)。無頁碼。

⁵ 梁巨廷，香港藝術館藏《分面空間之一》、香港藝術館藏、《分面空間之二》私人收藏《分面空間山水圖》。《焦濃重淡清零：梁巨廷畫選》，(紐約，1992)。無頁碼。

融通期

1995年的《渾之二十九》以大寫意水墨筆法寫成，有筆墨處是黑，無筆墨處是白，強烈的黑白對比，將虛實關係發揮到了極至。一張素白底的畫紙，在未着筆墨描畫之前，猶如混沌未開的宇宙；蘸墨的毛筆塗劃在紙上，就似陰陽交互生成，萌動着勃勃的生機。無筆無墨的空白，正是老子宇宙觀中的虛無，也就是化生萬象的本體。這些潑墨的大寫意筆觸在梁氏後來的山水結構上一再出現，成為重要結構元素，把不同的塊面連結，調和每個塊面上變化多樣的皴擦肌理，起了統一畫面的作用。

梁巨廷於2000年作的《遊之五》是「分面山水」結構的表達(插圖3)⁶。在距離窄長直幅的右邊，紙邊的邊緣旁邊是另一條垂直的邊線，這條邊線是紙張撕裂後留下纖維的不平滑毛邊。毛邊邊線代表第一層圖像在平面上的重疊。這個重疊法產生圖與底的一種對比，襯托兩個塊面的關係。他在畫幅中段的右面，疊上另一個沒有完整邊框的方形塊面，塊面後面山石的形態和肌理卻透過方塊以淡淡的墨色透出出來。但在塊面的左下方，山形、山勢、肌理和墨色，與塊面後的圖像有機的連成一體。這種透疊式的安排是梁巨廷山水結構中很獨特的處理手法。在畫幅的表面上，多個方塊交替穿插，細筆的皴擦點染和揮灑的大筆潑墨又貫穿不同的方塊，把畫面結合起來，成為一個完整的山水建構。在不同的塊面上，不同形態的肌理和濃淡墨色的變化，為畫面上注入跳躍的動感。梁巨廷沒有意圖為觀者塑造模擬真實的山水，在實踐上，圖像結構和空間美學是梁巨廷創作的主要關注。



梁巨廷
「遊之五」
2000
水墨紙本
141 x 70 cm

《網黑 籠白：梁巨廷水墨近作展》，(香港：漢雅軒)，2001。無頁碼。

道家文化和佛家文化是中國傳統文化的主幹，對生活、文化和中國畫發展的都有深遠的影響。佛家的心靈淨化和道家天人合一，正是的中國畫家追求的理想境界。梁巨廷利用山水闡述他遊觀各地時，視覺感受和心理反射結合所體會到的不同感覺。

⁶ 梁巨廷，《遊之五》，私人收藏。同上。《網黑 籠白：梁巨廷水墨近作展》，(香港：漢雅軒)，2001。無頁碼。

莊子的《逍遙遊》把人生比喻為一次遠遊。莊子常常提到「遊心」、「遊無窮」、「遊乎四海之外」、「遊乎塵垢之外」、「遊乎天地之一氣」。莊子的「遊」在哲學意義上是一種心靈的解脫，他又以「化」為人生境界提升的手段。「化」有轉換、轉化的意思。「化」把人們導引至天地的正道，與天地一起運行，即天地與我並生，萬物與我合一。山山水水隨着遊人的移動而轉移，理性和科學的透視系統只會把山水的體驗和圖像的觀賞分割成兩個官能系統，而作為一個藝術家，梁巨廷希望在他創作的圖像中，把遊觀的感覺和與自然的精神連繫，轉化成為一種美感經驗。

轉化的手段就是法。老子的《道德經》稱：「人法地、地法天、天法道，道法自然」。「道」是指方法、規律、技巧等等。「法」是指效法、效仿、遵循、按照等等。「法」和「道」是自然的規律。若畫家之畫得自然之道，把老莊思想中主體「我」對客觀世界的「物」的描繪結合為「物我兩化」，就可以游心於「至美至樂」的理想境界。梁巨廷在2001年的《渾變》系列中，以中國畫千變萬化的筆法演譯自然界中物像的原型，意圖是達至「法」和「道」的自然規律。

變是自然的規律，梁巨廷的創作也隨着時代而變。2004年，寫於香雲綢上的《疊》系列繪畫是平面設計和傳統繪畫技巧的自由組合和結構。香雲紗又名「黑膠綢」，是明永樂年間(1403-1425)在廣東開始生產的染色布料。桑蠶絲織坯經廣東特有的植物—薯莨的液汁反復多次浸染，再用高鐵質含量的黑色塘泥塗抹表面，曬乾清洗後，絲綢表面變成了油潤烏亮的黑色，底面則呈棕紅或土黃色。梁巨廷在作畫之前，再把香雲綢局部漂染，產生色澤不平均而多變的表面。以水墨繪寫的山水結構上，採用了炭粉移印的技巧。他從古畫中選取部分圖形移印在畫上，這種塊面的摒合是摒貼技巧的變化。在畫面上，梁巨廷同時利用方塊分割和塊面穿插的手法，令畫作中重疊的意象呈現厚度和重量。移印的古畫圖形，在移印的過程中，部分圖形的顏色和線條剝落，造成古碑帖拓印高古樸拙的金石味道，香雲綢褐色的底色更把整個畫面襯托出一片盎然的古意。

《易》系列完成於2005年，是梁氏在創作中不斷求變的具體說明。同年的《石語系列》(插圖4)⁷的題材和結構是這時期宏大山川結構的轉向，系列中的一百張奇石是看似是個別石塊的近距離描述，但所有石塊都不是實物的再現，而是梁氏的意象之石。

《接引2011》系列中的變是一條紅線的出現。紅色在中國風俗象徵吉祥和喜慶，古代的婚姻必須由媒婆在兩家人之間說和以便成全一段姻緣。媒婆的工作就俗稱「牽紅線」的人。結婚儀式進行時，蓋着頭蓋的新娘，看不清路，新郎用一條紅色帶子牽着新娘前行，因此，紅線代表美好事情的結合。在宗教方面，「接引」二字來自大乘佛教的經典。阿彌陀佛又稱「接引佛」，為釋迦摩尼如來的「接引導師」，住在西方極樂世界的清淨之所。佛教淨土宗的信徒認為臨終時手牽紅線，口中念着阿彌陀佛，往生後便會被接引到西方極樂世界，這是紅線的另一層文化意義。

⁷ 梁巨廷，《石語》，私人收藏。《石語》，(香港，漢雅軒，2006)。無頁碼。



(插圖 4)
梁巨庭
「石語 2」
2005-2006
水墨紙本
70 x 35 cm
私人收藏

《石語》，(香港，漢雅軒，2006)。無頁碼。

出現在 2011 年的《游觀+數碼》中的紅線和梁氏的大筆潑墨一樣，起着連繫不同的塊面，把構圖組織統一的作用(插圖 5)⁸。在梁氏以後作品中，紅線成為梁氏的一個個人特徵。在 2011 年的《接引》中，紅線的線條化成接上電源的光管，架在兩座奇石上，以水墨擦染而成的奇石沒有勾上明確的輪廓線，但圖中同時出現斷續的墨線(插圖 24)⁹。墨線好像古人所謂「積點成線」的線條，又似數碼線條。斷續的墨線沿着部分山峰的山勢，仿似輪廓線，而大部分飄落在山巒中的線條，又似雲煙中若隱若現的山峰。若石頭是自然的表徵，扭曲的光管散發的紅光就猶如詭異的都會夜色。新和舊的元素，美學和科學，在這件作品中成功「接引」，跨越時間和文化的洪溝。



(插圖 5)
梁巨庭
「游觀 + 數碼 08-2011」
水墨絹本
2011

《梁巨庭游觀 + 數碼》，(香港，漢雅軒，2011)，頁 31。

《山水 GPS》是一張畫高十一米多的的絹本山水巨幅(插圖 6)¹⁰。從這件作品，我們可以追溯他過去五十年所走過的探索道路。「面」和「疊」在這件作品中的運用達到出神入化的境界。巨型畫幅

⁸ 梁巨庭，《游觀 + 數碼 08》，私人收藏。同上，頁 31。

⁹ 梁巨庭，《接印》，藝術家收藏。

¹⁰ 梁巨庭，《山水 GPS》，藝術家收藏。

以多塊大大小小的「面」塊組成，每塊面的邊框線或隱或現，而個別的塊面上亦會出現分和合的分割。大小的塊面組合交結，或並排、或重疊，交疊處或隱蓋其他的塊面部分，或透視後面的塊面，造成前後、上下的視覺效果。塊面上的肌理時而細密、時而疏散、是點、是苔、是皴、是梁氏自古法中變化出來的的皴法，表現他對他對肌理處理的高妙和創意。



(插圖 6)
梁巨廷
「山水 GPS」
2012
水墨絹本
1100 x 143 cm.
藝術家收藏

氣勢雄渾的畫幅，意態上追宋元，從中細看峰巒疊翠，湍流婉轉，山水樹石和林泉煙霞，卻驀然出現畫面上散佈的數碼線條和幾何圖形，直線，橫線、弧線、回旋線、三角形、四邊形、立方體，圓錐體。他們看似覆蓋在自然山水上現代城市的麟爪，像高樓，像公路，或任何現代生活中的機械建構，取代了古畫中亭臺樓閣和棧道橋樑。梁巨廷用傳統國畫技巧所寫成的巨幅山水，層巒疊嶂、霧靄雲煙，讓人置身於深山大嶺之間，亦神遊於荆、關、董、巨的畫景之中。

在展示空間內的牆壁，平面的畫幅垂直懸掛，從天花到地腳線，再逶迤於地上，完全改變了傳統中國畫的觀賞模式。傳統的掛幅，全面打開，觀者可以直面觀看全幅，手卷則續部打開，觀者徐徐的觀看打開的局部，人物、花鳥或山水元素，從右到左，橫向組織。梁巨廷的巨幅則是直面和俯視都不能看到全幅，山水元素是上下的組織，和手卷的觀賞角度截然不同。梁氏採用的物料完全沒有牽涉第三維的空間元素，但他利用展示的方法將水墨畫的二維空間演變成三維空間，但這個三維空間不是畫面的一部分，而是展場的空間。

如果展場是一個方形的空間，在想像的方形展場內，畫幅的側面是一個「L」形或一個水平反轉的「L」形，畫幅成了一個方形框架的局部。梁巨廷以「分面」和「重疊」手法所創造的「分面山水」的方塊

組合，配合高姿態介入展場三度空間的展視手法，令平面的繪畫作成為一件立體的裝置。觀者直視或俯視畫幅，像觀看一幅 GPS 地圖，焦點像電腦的浮標在畫面上遊走，拉近、拉遠，像坐在飛機上鳥瞰地球表面，景物不斷移動，地球的邊際線不斷延展，觀者永遠不能看到地球表面的全貌。《GPS 地形圖》可說梁巨廷前五十年的學習、遊走和融會的一個階段性總結。作為一件裝置作品，它代表空間美學的新突破，梁巨廷把「創」、「造」、「觀」和「賞」的既有模式提供了個人的定義。

結語

在文化全球化的國際情景中，香港「脫殖」，回歸中國，藝術家和所有香港人的文化觀隨着社會的變化而轉變。數碼科技改變了人與人之間的溝通方式，也影響了藝術的語言，對於傳統中國畫家的挑戰更大。梁巨廷把數碼語言化為符號，放置在脫胎自傳統山水的圖式框架上，是消化現代科技和都會生活的手段，也是一種文化關懷。這是一個不斷延續和反思的過程，是一種虛心理解和研究的態度。面對新時代的變化，作為一個藝術家的梁巨廷，不斷開發物料和技巧的運用，突破圖像範式，找尋反映時代的藝術語言。

變是自然界的定律，不斷的探求是藝術家追求的自我提升，呂壽琨的變為香港美術開拓無限的發展空間，呂氏在七零年代說：「香港隨時間所建立的文化藝術，必隨地區的存在而存在，今日能成為歷史者亦即將來歷史的一頁。」¹¹「地區的存在」正是香港這個面向國際的中國城市特殊文化身份的存在。

梁巨廷做人造畫，追求平淡融沖，他最近勤習書法，籍以提升用筆的技巧，他說他的書法不為敘事，旨在表意，至於怎樣運用於繪畫中，再推進美感的傳達，一切都要看未來。

2013-05-16

¹¹ 《呂壽琨—新水墨畫》，（香港：香港藝術館，2003）。第 239 頁。

作者簡歷 | Author Profile

魯明軍先生，歷史學博士，四川大學藝術學院美術學系講師。主要從事中國古代文人畫史、當代藝術理論與批評等方面的研究。策劃「格林伯格在中國」、「視覺與觀念」、「眼與心：當代藝術與現象學視域」、「物與詞：視覺與思想」、「視覺考古」系列研討及「當代藝術在中國（1990-2012）：柏林中畫廊 2013 年度研究（展覽）專案」等學術活動及藝術展覽。編著有《書寫與視覺政治：歷史與理論的視野》、《視覺研究與思想史敘事》（上下卷）等。

LU Mingjun, PhD in History and lecturer at the Department of Fine Arts, Art College of Sichuan University. Main area of studies: history of ancient Chinese literati paintings, contemporary art theories and criticisms, etc. Organized academic events and art exhibitions such as "Greenberg in China", "Visuals and Conceptions", "Eyes and Heart: The Field of Vision of Contemporary Art and Phenomenology", "Objects and Lexicon: Visuals and Thoughts", the "Visual Archaeology" seminar series, as well as "Contemporary Art in China (1990-2012): Annual Study on Berlin's Chinese Art Galleries (Exhibitions)". Author of *Writing and Visual Politics: The Field of Vision of History and Theory* and *Visual Studies and a Narrative on the History of Ideas* (Volumes 1 and 2), etc.

論文大綱 | Paper Abstract

迄今，國內外學界關於當代水墨的論述幾乎都離不開這樣兩個維度：一是作為一種載體和觀念，水墨實踐體現了一種當代文化身份和國家認同意識；二是水墨的媒介化（多被誤解為材料化）拓展了傳統中國畫的邊界，並成為其當代性的一種體現。本文嘗試從不同的中國畫史敘述角度切入當代水墨的視覺句法分析，探觸其背後的知識秩序及其之間的差異和斷裂。因此，其並非建立一部完整的敘事，更非區分新舊與高下，而是探掘不同的構成機制及其背後的現代性問題。

So far, dissertations of scholars in China and abroad on contemporary ink painting are almost inseparable from such two dimensions: firstly, the practice of ink painting, as a kind of carrier and conception, embodies a kind of cultural identity and national identity consciousness; secondly, the medialization (be misunderstood as materialization often) of ink painting expanded the border of traditional Chinese painting, and became a reflection of its contemporariness. This paper attempts to enter into the analysis of the visual syntax of contemporary ink painting from different perspectives of the narrative of Chinese painting history, and to touch their knowledge orders behind, as well as their differences and discontinuities inside. Therefore, it is neither to establish a complete narrative, nor to divide the new and old, superiority and inferiority, but to explore different formation mechanism and the issues of modernity behind.

畫史 — 传统與媒介 —— 当代水墨的视觉句法與知識秩序

History of Painting – Tradition and Media – The Visual Syntax and Knowledge Order of Contemporary Ink Painting

鲁明军
LU Mingjun

时至今日，国内外学界关于当代水墨的论述几乎都离不开这样两个维度：一是作为一种载体和观念，水墨实践体现了一种当代文化身份和国家认同意识¹⁰²；二是水墨的媒介化（多被误解为材料化）拓展了传统中国画的边界，并成为其当代性的一种体现。无论“实验水墨”、“新水墨”，还是“纵横水墨”、“墨非墨”，抑或“何不水墨”、“再水墨”……名目繁多的展览和层出不穷的定义，其实都没有跳脱上述两种叙事，使得今天我们在讨论水墨的时候，常常忽视了拓展边界与传达观念之外的一些新变化和新问题。更重要的是，如果边界依然是今天讨论的起点和重心的话，那么，所谓的“新水墨”和“再水墨”和高名潞先生的“意派”及吕澎先生的“溪山清远”或许并无二致，恰恰都忽视了个体实践内部的变化与差异。

这也是笔者选择从传统（民初以前）中国画史的角度审视当代水墨，进而切入其视觉机制和知识秩序的原因所在。从中我们会发现一点，正是因为对于画史及传统的理解、认知和接受的不同，使得其在形式和观念层面上或许并无明显区分，但其背后的生成机制及认知秩序却是极具差异甚至是断裂的。借用福柯的说法，水墨实践的句法系统已经发生了根本性的变化。然而这在今天却常常被诸如边界拓展和文化自觉这样的“宏大叙事”所遮蔽或抽离。

一、形式與观念：媒介抑或材料？

虽然学界习惯于将上世纪90年代的“实验水墨”¹⁰³与80年代的现代水墨区隔开来，但如果从媒介和观念的角度看的话，发现本质上前后并无二致。就此我们可以回到80年代初吴冠中的“形式美”、“抽象美”（包括1992年提出的“笔墨等于零”）主张（甚至还可追溯至20世纪初林风眠的现代水墨），特别是“笔墨等于零”这一观点，吴冠中认为，“脱离了画面（形式、风格）的笔墨，其价值等于零。”在这里，传统中国画史的根本支撑和机制已经基本被抛弃了，他所依循的是被西方艺术史所建构的现代主义绘画及其逻辑（准确地说，应该更多是受西方画册影响），也因此，他常常在中西绘画的简单比附中寻找“共通”的形式感和抽象美¹⁰⁴。实际上，80年代中期，谷文达的探索

¹⁰² 拙文：《谁的水墨？何为水墨？——“当代水墨与艺术史的视野”国际研讨会述评》，2010，未刊稿。

¹⁰³ “实验水墨”这个概念最初是在1993年由黄专提出的。吕澎：《艺术的故事：从晚清到今天》，北京：北京大学出版社，2010，第342页。

¹⁰⁴ 王南溟：《吴冠中的形式美与抽象美》，见：http://hi.baidu.com/purplefairy_01/item/c1da143004c226f6e6bb7aae。浏览

亦复如此。不过，谷文达并未诉诸单纯的形式和抽象的美学，水墨在他这里则作为一种宏大文化观念的承载存在。虽然他使用的是水墨材料，但像《世界文明史》(1984)、《天空與海洋》(1985)等作品的畫面形式无不源於西方超现实主义，而《遺失的王朝—图騰與禁忌》(1985)、《静则生灵》(1985)等则更接近西方观念藝術。谷文达自己也认为，他就是为了探索和建立一种“中国当代观念水墨藝術”¹⁰⁵。在这里，水墨本身所具有的传统文化意識與西方观念藝術的实践逻辑之间自然地构成了一种张力，但作品的整个逻辑所依循的还是被西方藝術史或西方畫册所建构的观念藝術。

1996年6月，在华南师范大学(广州)举行的“走向21世纪的中国当代水墨藝術”研讨会和作品观摩会上，對此前近十年的水墨藝術进行了一次全面深入的清理和反思，同时明确了“实验水墨”这个说法。如果说80年代水墨还作为一种形式和观念的承载的话，那么“实验水墨”则进一步推进了水墨的媒介化——即材料化——进程，也就是说，水墨从此不再作为某种文化和观念载体存在，只是作为一种材料存在。因此，80年代的实践中这一自我解放还处于一种松动或暧昧不定的状态，到了90年代则已然从笔墨中心主义中彻底摆脱了出来。这样一种逻辑可以说是彻底背离了传统中国畫史，从此，传统中国畫已经對水墨实验变得几乎不再生效了。甚至，同时期个别藝術家的实验中已经基本放弃了水墨，但只因袭用了與水墨或多或少或明或暗有些关联的传统文化观念，也被视为观念水墨，以至於将略具表现主义风格的油畫也纳入水墨的范畴，依据无非是老调重弹：边界的拓展，或认为是一种传统精神的回应。

不仅如此，即便是融合了新媒體(电影、动画等)的水墨实验(如邱黯雄、南溪、金江波的实践)，其生成机制也與水墨无关，后者只是作为一种题材或带有某种文化暗示的符号被征用。他们的转译不是建立在對於传统绘画和墨水本身的深入理解，而是一种符号的征用。因为，他们真正所探求的视觉机制與传统畫史的逻辑大相径庭，还是处在西方当代藝術的生产系统。这意味着，传统畫史即使生效，也极为有限。對此，我们固然可以放在水墨的维度予以审视，但这种脱离了视觉生成机制和认知秩序的援引與水墨本身的媒介性并无关联。在这里，即使我们将其视为一种承载着某种观念或符号、象征的媒介，比起支撑作品的影像结构及其认知秩序，水墨也只是一个次媒介，因为它并不具有生成机制的可能。

当媒介被误解为材料的时候，水墨边界已经成了一个伪命题，因为其忽视了媒介自身的自足性、生产性、系统性和场域性，而材料不具备这些特征。从某种意义上说，当代水墨藝術的底线也在这里。但今天的问题是，一旦将其视为材料意义上的媒介，表面看似水墨变得中立，不再作为传统文化的承载，不再具有中心主义的地位，甚至开启了新的形式和观念。但问题在於，这种开启本身并非源自水墨自身的系统和场域，而只是作为西方观念藝術结构或其他话语方式的一种材料或附属品。为此，我们不妨抛却这样一个思考角度和解释路径，尝试寻找一些新的探讨的可能。或许你会发现，在既有的叙事背后还潜藏着一些“暗流”，而这些“暗流”恰恰为我们提供了新的进路和空间的可能。它不是范畴化地诉诸某种观念和形式，而更像是在现象学(或海德格尔所谓的“是态论”或“存在学”)层面开启一个新的既不同於传统中国畫的生成逻辑，也不同於西方现当代藝術的内在系统的视觉机制、知識秩序或认知结构¹⁰⁶。

时间：2013年4月4日。

¹⁰⁵ 黄专编：《水墨炼金術——谷文达的实验水墨》，广州：岭南美術出版社，2010，第62页。

¹⁰⁶ 朱青生教授亦认为，水墨藝術中與西方绘画共同的部分不是我们研究的重点，而恰恰是差异的部分才是我们关注

这意味着，不管形式论，还是观念论，抑或“媒介论”，自 80 年代以来，水墨本身并不自足，它并不具有生产新的视觉机制和知识秩序的可能。其中一个重要的因素是，作为传统的中国画史的生效的可能极为有限，而更具支配权力的则是西方现当代艺术或者说是我们所理解的当代艺术的逻辑和系统。后者的力量因为过去强大，很多时候其消解甚至吞噬了水墨本身所具有的生产机制的可能性。而在我看来，水墨之为当代就在于它自身具有一种生产机制和建构秩序的可能性，舍此，如何拓展边界都难免沦为一种附会。

与之相对的是，以李津、刘庆和、朱新建、李孝萱，包括李华生 90 年代以前的山水画等为代表的“新文人画”更多则依赖于对中国传统绘画的理解、反思和借鉴。尽管他们在笔墨、形式以及整个面目乃至背后的观念上，与传统文人画拉开了一定的距离。但我们并不难发现，其生成机制、知识秩序和传统文人画并无本质的区分，所谓突破只是体现在笔墨、构图上的尝试和立足当下的反思意识。当然，这种理解、反思与实践也来自他们对绘画史的理解，其中虽有西方艺术史的影响，但还是更接近传统的鉴赏、体悟式画史叙述¹⁰⁷。

可以说，民初以前传统中国画的生成机制和知识系统具有一个相对恒定的推进逻辑及相关因素。虽然也不乏像赵孟頫、董其昌、黄宾虹这样的革新者，但其革命总是在一个相对稳定结构系统中展开的，不像杜尚、博伊斯、沃霍尔彻底打破了这个系统，因此他们或许更接近科雷乔、伦勃朗、维米尔、库尔贝及马奈等在西方绘画史上的探索和更新。而黄宾虹之后，因为在西方绘画的影响下，普遍逸出了这个逻辑系统，由未能建立不同于西方的新的机制和系统。因此，回过头看，至少我们可以肯定的一点是，宋元以来的文人画中，笔墨无疑占据着中心位置，而这也是因为笔墨的书写实践更切近文人的现实体认且更具变化的可能。这在传统的画史叙述中已经构成了一条相对稳定的逻辑。据此我们可以看出，朱新建、李津、刘庆和、李孝萱的创作都源于对日常生活的体认、表现与反思，李华生的“文人山水”则更多是一种对自然的体悟和内心经验的释放。这样的实践方式和风格在如此叙述的传统文人画史上其实是一种常态¹⁰⁸。

二、画史—传统与视觉机制

1990 年代初，从美国游学回来不久的李华生开始尝试水墨“格子”系列。按照他自己的说法，他开始意识到如何从传统中国画的结构和系统中摆脱出来，同时又不堕入西方观念艺术的逻辑中。“格子”无疑是他中西机制的折冲中的一个新探索。李华生袭用了传统的用笔（线条）方式，但持续的重复工作本身既带有西方观念艺术的色彩，又常常被解释为一种传统中国的文化观念——日常的人文性劳作与“反求诸己”、“内向超越”的自我修行¹⁰⁹——的体现。问题在于，其最终形成的视觉结果又似乎更接近西方抽象绘画或形式主义。可见，这一实验背后，既有中国传统画史的支撑，也不乏西方现代主义和观念艺术的影响。而这样一种折冲则意味着其固然不乏突破，但实际并不彻底。毋庸说，水墨在这里并不具有绝对的自足性，它反而被消弭于中西艺术机制的折冲中。张羽的“指印”除了用指印取代了线条（用笔）外，整体上与李华生的“格子”具有一定同构性。指印本

的目标。朱青生：《艺术史中的水墨空间》，载黄专编：《水墨炼金术——谷文达的实验水墨》，第 6 页。

¹⁰⁷ 当然，这种叙述业已不同于革命所型塑的那套意识形态画史。

¹⁰⁸ 参见拙文：《“笔墨新境”：“新文人”与“后文人”》，载《画刊》，2011 年第 1 期。

¹⁰⁹ 参见拙文：《“复调”的再造与对象的解放——以李华生为例论“格林伯格在中国”》，载《文艺研究》，2010 年第 9 期，第 109-115 页。

身與中国畫传统有着一定的联系（铃印）¹¹⁰，但比起线条（用笔）在其中的核心位置，它还是屬於次要因素。在这个意义上，张羽显然比李华生更为“激进”。虽然他并没有完全脱离中国畫史及其文化传统的逻辑，但无论从观念逻辑，还是作品展示的空间化或装置化，都明显更靠近西方观念藝術。在我看来，水墨自身在此依然不具有自足性及生产的可能。

如果说李华生的“格子”與张羽的“指印”與传统畫史中的生成机制又直接关联的话，那么最终都可以落脚到用笔、铃印及其所指的精神體驗與文化意識。我们可以将其视为一种视觉机制和认知秩序，但问题是，在李华生“格子”和张羽“指印”的整个生成系统中，这一机制并不是主导话语，而是次要因素。不过，从中我们已经能够看到他们松动传统中国畫逻辑系统的努力，尽管也试图跳脱西方观念藝術的机制，但结果还是陷入了这个逻辑和结构。

梁铨的实验與李华生、张羽相类，但若从畫史的角度看，其與传统繪畫意义上的水墨相关的不再用笔（线条）和铃印，而是作为材料的水墨。不同於大多简单地将媒介材料化的实验的是，在梁铨这里，水墨（包括宣纸以及拓裱方式）这个材料本身具有一种生产性，而不只是形式的工具或观念（经验）的載體。通过對於水性、墨性以及纸性的研究與实验，梁铨意在探索一种新的视觉机制和精神空间的可能。正是因为對材料本身的深入研究和实验，使得材料不再是其抽象形式和精神观念的工具或是一个辅助因素，而是说，材料本身就构成了形式，最终抵达一种“空无”的虚淡意境。因此，即便不是全部，也至少可以认为它构成了畫面的主导机制。当然，这也意味着它还是處於中西畫史之间。之所以认为它更接近水墨，原因就在於这里的水墨本身具有开启新的机制和结构的可能。因此，畫面虽然接近抽象形式，但又明显迥异於西方抽象繪畫纯粹性、自律性和平面性。一方面，水墨并不绝对纯粹，他还尝试在水墨中掺入茶，试图在形式的探索中诉诸有关传统日常经验的某种观念和认同。另一方面，畫面也不具有绝对的自律性和平面性，而有着明显的层次和质感，甚至，有时还能探得些许隐微的具象痕迹。而这一点恰是畫史上的常态。因此，虽然不是完全等同於中国古代畫史上的记载，但可以肯定的是，對於水、墨、纸本身的讲究无疑也是他们诉诸畫风之变的重要因素，甚至还有相對独立地生成一种新的视觉结构的可能，有如“二米”的《云山图》一样，水墨不仅是一种视觉机制，更是一种认知世界的角度和方式¹¹¹。

相比而言，沈勤的实验中，水墨不仅更具自足性和生产性，而且也更为纯粹。但不同於梁铨的是，水墨生产性不是體現在某种抽象形式及其空无虚境，而是构成一种可能的视觉空间。恰恰是在这一实验和建构过程中，形成了他独特的视觉机制、繪畫语汇和可能的一种文化观念。在这里，至少有两个不同的机制在生效：一个是水墨这一媒介性机制，另一个是肉眼视网膜这一生理学机制。准确说是两个机制之间的一种调停和融合。而这两个机制都與传统中国畫史有着不同程度的关联。水墨自不待言。就视网膜的生理学机制而言，沈勤畫面的这种视觉性與其说是直接来自视差带来的视觉幻觉（而非简单的透视原理）这一认知方式，不如说是来自这样一种西方视觉研究方法對於传

¹¹⁰ 除此，还有一种解释是，将“指印”从畫史中抽离出来，而直接追溯至传统道家哲学中的“一”。所谓“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”（《老子》第四十二章）“人能守一，一亦守人。”（葛洪：《抱朴子内篇·地真》）参见方振宁：《天籁无声》，见：

http://magazine.99ys.com/periodical/per_89/article-489-1691_1.shtml。浏览时间：2013年4月6日。

¹¹¹ 实际上，谷文达的《墨炼金術》、《茶炼金術》、《纸炼金術》也是建立作为媒介的材料的自足性及可能的生产性上。某种意义上，墨（包括茶）、纸本身构成了一个场域和系统。但不同于梁铨的是，谷文达走向了观念，而梁铨则更接近抽象。可以说，其整个逻辑系统还是观念藝術。而墨（茶）、纸所开启的也只是一个次场域和次机制。

统中国畫史的新理解和新解释。但问题的复杂性在於，畫面所传达的意境又仿佛更接近传统中国文人畫如倪瓚山水一样的幽远虚淡之境，而这种强烈的意境又无形中削弱了它的空间感和视觉性。因此，在这里“畫史—传统”不仅为水墨媒介的自足性生产提供了前提和基础，而且消弭了其中的冲突和张力。

三、畫史—视觉與知識秩序

无论是李华生的“格子”、张羽的“指印”，还是梁铨、沈勤的水墨实验，都试图开启一个既不同於传统中国畫、也不同於西方抽象和观念藝術的新的视觉机制，且他们都是从传统畫史的局部问题引向某种观念，而不再是整體式的否弃或完全回归传统逻辑。这也已告诉我们，原来的系统和结构在松动。这尤其體现在沈勤的视觉性探索中。

相對沈勤而言，郝量不仅沿袭了这一视觉性的探索，且更具顛覆性。他一方面深度进入传统畫史，另一方面又非常警惕西方观念藝術對他的可能的干扰和影响。关键在於，郝量进入传统畫史的方式完全迥异於沈勤、梁铨、李华生及张羽，他不是抽出材料或畫面局部切入结构内部，而是整體地进入其中。但是，这又并不意味着回到“新文人畫”诉诸笔墨與观念的逻辑，而是尝试探触一种新的视觉句法和认知机制。事实是，正是由於他對视觉性的过分强调，致使他非但没有忽视传统繪畫中的基本要素反而更为讲究。因此，这里不再是单纯的笔墨或材料问题。他始终深信，畫史意义上的水墨这个概念本身不再是一种材料，而是一种系统性的媒介，它包括材料、视觉以及实践本身，还有可能的观念與认同指涉，等等要素。

與其说这是一种對畫史的整體性認識，不如说是一种结构性理解。而这样一种理解使得他既不盲目地摒弃，也不糊涂地接受传统畫史，而是在深度理解和认知的基础上探索新的结构的可能¹¹²。我们姑且将其分为三个层面，一是對材料本身的考究，比如笔墨、颜料以及纸、砚，包括作品形制及物质性的变化；二是有意去发现一些被以往的畫史叙述所忽略了的题材，并注重题材的图像谱系，这似乎更接近一种繪畫考古学的视觉叙事（比如《竹骨谱》、《關於他的一切》等）；三是可能的观念，它不再是简单的文化自觉與国家认同，或是某种立场，而是一种新的观看方式和认知秩序的开启。在这里，三个层次并非孤立，而是作为一个整體结构與系统存在。

按照郝量自己的说法，近年来他的实践一直在努力接近古人本来的方法和意趣。然而有意思的是，我们发现，这样一种结构式理解实际上并非是传统中国畫史叙述中的方法和意趣，反之，它恰恰源自西方结构主义、后结构主义及新藝術史。准确说，这一關於传统中国畫史的视觉研究，并非源自中国本土，而屬於西方美術史家（比如方闻、巫鸿、高居翰[James Cahill]、班宗华[Richard Barnhart]、何慕文[Maxwell K Hearn]等）的研究¹¹³。包括：1、對於被以往畫史叙述所忽视了的作品和题材的关注，实际上是受高居翰的启发。在高居翰看来，中国传统的畫史叙述是以文人畫主导的，宫廷畫、

¹¹² 这一点郝量有着清醒的认识，他早已意识到，只有深入理解和认识繪畫史，才有突破的可能。翟惊、郝量：《当代性探索仍需要回到文人的传统》，载杭春晓主编：《“超越概念”：2012·新工笔文献集》，天津：天津美術出版社，2012，第76页。

¹¹³ 在这样一种实验背后有两个因素不可忽视：一是博物馆的开放，为他研究古代繪畫原作提供了条件（这在80年代對於普通的习畫者而言是极其困难的），二是晚近二十年来，大量海外汉学著述（包括藝術史研究）被译介进入国内，其不同的视角和方法为他深入理解畫史进而探索新的机制给予了很多启发。

禪畫以及春宮畫等不在敘述的範圍，至少不作為重點。據此，郝量發現，實際上中國畫史上有很多被忽略、輕視的作品，反而對他更有吸引力；2、他對於圖像譜系的考察和實驗，雖然似乎源自“轉移模寫”的邏輯，但這種系統性的梳理明顯又帶有圖像學的色彩。實際上，圖像學源自文藝復興美術研究，但因為它與“轉移模寫”結構上的重疊性，使其成為海外關於中國繪畫史研究的方法之一，比如陳葆真、汪悅進等藝術史學者的部分研究；3、他對於像手卷、冊頁、扇面等這樣的繪畫形制或物質性的重新思考，明顯是一種結構主義或人類學的方式，而這與巫鴻的美術史研究息息相關；4、他對畫面視覺關係的探索，或多或少受方聞形式分析法的啟發……加上對筆墨、材料的考究，等等足以表明，郝量的實驗不再是單純體驗畫面所顯現的文人精神處境與思想認同，也不再單純地尋求水墨材料所象徵的文化意涵，而是在此基礎上，將其視為一個相對中立的知識客體，通過必要的視覺分隔和重構，探尋一種新的機制和秩序。就此我認為，郝量的實踐是在深度植根於傳統畫史邏輯的基礎上，意欲從這種傳統的句法系統中解放出來，且此並非體現在筆墨，更不是題材，而是整個機制與秩序。而這個系統與秩序又不是西方抽象繪畫和觀念藝術的邏輯。因而，即使他的實踐（如《關於他的一切》）逸出了畫面，也不是訴諸某種觀念，而是作為一種新的視覺機制和認知秩序的“裝置”。在這個意義上，我認為郝量的實驗已經脫離了傳統中國畫史所敘述的句法系統和西方當代藝術的邏輯結構——儘管他自認為是重返中國古代繪畫的演變邏輯，殊不知，他所接受的這個更為真實的邏輯和機制實際上恰恰是已經被西方結構主義和後結構主義等理論所重塑過的傳統。

結語 畫史—傳統與現代性

對中國傳統畫史的理解和依賴構成了一條水墨話語變化的線索。上世紀80年代初吳冠中提出“形式美”、“抽象美”本身就是對於中國畫改造及寫實繪畫的反思。而谷文達80年代的實驗也是意在突破傳統畫史和革命繪畫所建構的頑固系統。但是，他們的實驗和自我解放所選擇方式不是深度進入傳統畫史的局部和細節進而付諸改造，相反，他們選擇的是以（他們當時所接受的）西方現代主義和觀念藝術試圖整體地予以改造。進入90年代，由於媒介普遍被誤解為材料，無限地拓展水墨實驗的邊界恰恰忽視了水墨媒介自身的自足性和生產性，所以，在內在機制層面上並沒有突破。毫無疑問，這樣一種實驗背後，“畫史—傳統”几乎是缺席的，邏輯系統還是西方現代主義和觀念藝術。與之相對，李津、劉慶和等為代表的“新文人畫”的確是進入了中國畫史傳統，但在邏輯系統上又太過依賴於傳統。即便題材、筆墨和觀念上有所局部變化和突破，支撐創作過程的依然是傳統中國畫史敘述中的機制。

李華生的“格子”、張羽的“指印”實驗則試圖在上述兩者之間開辟一個新的視角和進路。他們選擇重新進入傳統畫史，從中抽離出用筆（線條）和鈴印，以此訴諸一種既帶有傳統文化意識也不乏西方觀念藝術色彩的重複性勞作實踐及其超越精神。與之略為不同，梁銓、沈勤的實驗則回到作為媒介的水墨材料上，通過對水性、墨性、紙性的深入實驗和探討，意欲開啟一個既不同於傳統中國畫、也不同於西方抽象和觀念藝術的新的機制。由此可見，他們四位都是從一個傳統繪畫中的局部問題引向某種觀念，而不再是一個整體式的否棄或完全回歸傳統邏輯。這意味著，舊有的系統和結構已經在鬆動。

不同的是，郝量的實踐中，水墨不再是單純的材料或用筆，或視覺形式，而是一個結構和系統。這源自他對於中國古代畫史的系統性理解和結構性認知。因此，它既不同於傳統畫史所敘述的結構，

也迥异於西方当代藝術，它既不建构某种形式，也不是诉诸某种观念，在结构上，他消解了简单的象征逻辑，弱化了能指與所指之间的指称关系，而是探触一种新的视觉机制、知識秩序和观看视角的可能。

需要表明的是，这样的分析和比较并非建立一部完整的叙事，更非区分新旧與高下，相反，笔者强调的恰恰是他们之间的结构性的差异和断裂。不同的机制背后，所回应的不仅是藝術家的个体选择，更是一个时代不同的知識秩序。如果进一步追问，我们会发现，这植根於一种畫史知識关系的变化。在吴冠中、谷文达以及李津、刘庆和等这里，实际上是传统中国畫史叙述與大概他们所接受的西方现当代藝術之间的對峙與竞争；而在李华生、张羽及梁铨、沈勤这里，二者之间则是一种调和关系；到了郝量这里，他选择的是西方關於传统中国畫史的视觉研究这一范式，比较复杂的是，他一方面警惕落入传统中国畫史叙述的逻辑，但另一方面又极大可能地深入研究和汲取传统中国畫史中的笔墨等局部因素；一方面他非常警惕西方现代主义和观念藝術對他的干扰和影响，但另一方面他也在审慎地借鉴诸如装置这样的当代藝術语言。所以，水墨语言的变化实际上植根於知識结构的变化。诚如下表所示，说到底，藝術语言的变化背后还有一层中西知識的竞争，而这或许是更加值得我们反思的现代性问题。正是这样一种知識状况决定了，所谓的这里的现代性已经不是中西之争，也不是古今断裂，而是一种观看方式和认知结构的问题。因为，即便内部的机制、秩序如何多歧，我们也无法将古今中西绝对地割裂开来。或许，这就是所谓的当代性與现代性之别。

时间	藝術家	“畫史—传统”的理解	“畫史—传统”的介入	生成机制	知識秩序	畫史知識的关系
1980年代至今	吴冠中、谷文达	意識形态化	整體式放弃	我们所接受的西方现代主义和观念藝術史叙述	形式/观念	传统中国文人畫史叙述 vs 他们所接受的西方现当代藝術史叙述
	李津、刘庆和等	反意識形态的意識形态化	整體式仿效	传统中国文人畫史叙述	笔墨之道	
1990年代至今	李华生、张羽	整體式文化感悟+经验	抽离局部或微观介入	介於传统中国绘画與西方现当代藝術之间	笔墨之道—观念	传统中国畫史叙述&西方现当代藝術史
	梁铨、沈勤				形式/视觉—观念	
2000年代至今	郝量	结构性的视觉机制研究+经验	结构性的介入	在传统中国畫史叙述與西方现当代藝術之外的一个新的机制——侧重海外中国畫史叙述	观看方式與认知秩序	海外中国畫史研究 (&传统中国畫史叙述&西方现当代藝術)

作者簡歷 | Author Profile

譚美兒於 1991 年畢業於香港大學藝術系。1994 年她獲得香港比利時領事館所給予的比利時藝術獎學金，赴比利時根特當代藝術館，與館長 Jan Hoet 工作。於 1999 年獲取悉尼大學頒發的博物館學研究文憑，並在 2003 年獲取香港大學文化研究的碩士學位。2004 年她取得亞洲文化協會的利希慎基金會獎學金，與美國各大攝影博物館考察及工作。

她曾擔任香港茶文博物館(1992-1994)及香港藝術館(1994-1996)的二級助理館長，後擢升為香港文化博物館的一級助理館長(1996-2006)，其後為香港藝術館(2006-2008)及藝術推廣辦事處(2010-2012)的館長。在 2008 年至 2010 年期間，又曾分別於民政事務局轄下的西九文化區辦公室及於西九文化區管理局工作。2012 年一月出任香港藝術館總館長。

Eve Tam graduated from The University of Hong Kong in Fine Arts in 1991. In 1994, she received the "Art in Belgium Scholarship" from the Belgian Consulate in Hong Kong to work with Jan Hoet, curator of Documenta IX, at the Museum of Contemporary Art, Ghent, Belgium. She holds a graduate diploma in Museum Studies from the University of Sydney (1999) and an M.A. in Cultural Studies from The University of Hong Kong (2003). In 2004 she received a Lee Hysan Foundation Fellowship of the Asian Cultural Council, which allowed her to work with several photography museums/institutions and their collections in the U.S.

She has extensive experience of working in museums in Hong Kong including as Assistant Curator II at the Flagstaff House Museum of Teawar (1992-1994) and at the Hong Kong Museum of Art (1994-1996); as Assistant Curator I at the Hong Kong Heritage Museum (1996-2006); and as Curator at the Hong Kong Museum of Art (2006-2008) and at the Art Promotion Office (2010-2012). She was also seconded to the West Kowloon Cultural District Office under the Home Affairs Bureau and eventually to the West Kowloon Cultural District Authority from 2008 to 2010 and served as Curator in the two offices. She took up the position of Chief Curator at the Hong Kong Museum of Art since January 2012.

論文大綱 | Paper Abstract

視覺藝術其實是一個生活知識和語言的體系。不同時空的人使用不同的語言。不同的華人地區對中國傳統藝術語言的態度和利用，也各有不同。在香港，因應它特殊兩文三語的文化背景，藝術家由傳統發展出來的本土解讀及與世界藝術的對話有自己的方式。我會嘗試跳出藝術史論的角度，以藝術作為生活的語言出發，為香港在世界超級雙語傳統中進與出的對話式作簡單的陳述，期望能為中國傳統藝術當代發展的討論提供另類的參考。

Art does not belong to art history, it is a living culture and is part of the knowledge and language system of a particular time and place. In the world of art, there are multiple visual tongues, grammars and styles. In Hong Kong, the way of speech and mode of dialogue is rather

different from its Chinese counterparts in the world given its special cultural background. I shall try to elaborate on the Hong Kong way of speech developed under its life in-between two super East-West visual language systems. My discussion will not be made in the art historical context but rather from a visual cultural consideration of visual language as a living tool. I hope my thoughts will help throw some light on other ways of approaching the issue of contemporary and global development of the Chinese cultural tradition.

Hong Kong Museum of Art All Rights Reserved (NOT FOR SALE)

傳統與本土 —— 香港對話式

譚美兒

藝術不屬於藝術史，它是屬於生活的。視覺藝術其實是一個知識和語言的體系，是人類一時一地賴以表達、理解、思考和分析的重要部分。視覺知識跟科學知識不同，它是感性、直覺而多於理性、智力的，因為它並不是由文字而生，亦不是從實驗室走出來，而是從生活、生命中孕育出來的。不同時空的人使用不同的語言。同屬於一個種族或文化傳統的人，它們雖然分享共同的語言，但當中會有具不同的地方色彩、特殊用語，以至發音有異的種種本土方言。正如沒有一個身分可以涵蓋所有的人，也沒有一種語言適用於所有的人。當我們談論藝術文化傳統的時候，其實我們談的是主要的幾個大的、通用的體系。在視覺藝術的層面，當我們以最大的分數理解事情時，我們對世界的想像同時受此數值所約束。

傳統對寫讀能力的理解和要求都是針對文字的認知與書寫能力而言，對於當代的社會，我們更需要的是用視覺識讀紛陳的視覺影像，並從中梳理出新的知識。一般對本土的藝術研究多從藝術史論出發，我會嘗試跳出藝術史論的角度，以藝術作為生活的視覺語言出發，就是用文化研究的角度整體分析香港本土視覺文化和它跟傳統藝術的發展關係。在香港，因應它特殊兩文三語的文化背景，藝術家由傳統發展出來的本土解讀及與世界藝術的對話有自己特殊的方式。我會嘗試為香港在中與英兩大世界超級雙語系統中進與出的對話式作簡單的陳述，期望能為中國傳統藝術當代發展的討論提供另類的參考。

香港本土視覺語言的原點

在香港，我們同時使用中文和英文這兩種全球最多人使用的語言。然而，無論是英國統治的殖民時代，還是回歸中國以後的今天，我們仍然主要以廣東話（粵語）作為生活的本土語言。廣東話是中國的一種方言，它只是一種口語，中文和英文才是香港的官方書寫語。所以，香港在書寫文字上來說，她是不存在的。她的出現，只能以中文或英文的形式和場域發生，因此，很大程度上大家對香港的本土文化只能一知半解，卻未能有全面的書寫與評論。

在廣東話的基礎上，香港遊走在兩種龐大的語言系統之中，衍生了一種有別於廣東其他地區的特殊、不中不英的話語方式。這種話語式經常翻譯中英的語句，轉換語法，把中與英兩種語言調換使用。它有時是簡單的意譯，有是時表面的音譯，有時根本就是把語言異化，變形變化的使用，表達中英語言系統本身所未有的意思。所以香港的語言是含混的，它的思路是跳躍的，很多時候它是一種諷刺的、頑皮的、幽默的文字遊戲；它又經常語帶相關、表裡不一，故意引起誤讀，製造誤會或雙重意義。

同樣，在視覺的表達和話語上，香港也是混雜的，它的視聽讀本亦是多樣的，因為香港作為一個開放的社會，它的基本價值就是多元化。藝術家從多方面的視覺素材中吸收，主要的參考當然是中國和西方兩大資料庫。香港藝術家並未有視不同的文化傳統為對抗性的體系，而是視它們為平行的發展，是可以同時並存的。香港藝術家本著個人自由的意志在不同的視覺體系裡進與出，但求良策，不問東西、對錯、高低、精緻還是通俗。香港的語言基本上是一個具創造性的、包容的空間，它接受差異，鼓勵且尊重不同的選擇。

在香港的語境裡，差異不是對立的，它更沒有等級高低之分的。縱然香港的藝術家在感情上或更偏向中國，視之為文化歷史的根源，但香港同時游走於中英兩種文化之間，無視彼此。事實上它也從歐洲、美國、日本、韓國、台灣及其他很多的地方學習，不分疆界亦不分文化等級，從東到西，又從南到北、從流行到精緻文化，從大眾到小眾，通通包攬。香港就是這樣的一個多元文化的、包容性的空間，這種空間是一個重視關聯性、通達性的關係網，它把世界融為一個精力充沛的、刺激的、好玩的共同體。它打破所有文化體系本身的封閉性、單向性，創造出一個開放的、無邊的文化場域，塑造無窮的可能性。在這個自由的、流動的、活生生的空間裡，每一個藝術家都是一個獨立思考的個體，他們對傳統各有自己的解讀，各自發揮不同的想像。他們沒有太多概念的、歷史的或民族的框架，所以沒有被既定的思維模式所限，他們比藝術評論走得更前，因為他們在文字還未能超越固有的視點和思考原點之前，已經把視覺跳躍到很新、很遠的地方了。

從這種語言的特性反映出，在傳統與本土的文化對話中，香港跟中國與台灣的起步原點跟過程都截然不同。首先，香港藝術家站在一個不同的歷史位置，他的視覺習慣、邏輯和思維框架都跟其他華人地區經驗的不同。簡單來說，香港藝術家是一個獨立的文化個體，他的文化主體形象同時是中國和非中國的。他視自己為中國人，也同時認同西方的文化。就是說，香港藝術家在生態和心態上都不屬於任何領域，因此，他從不同的文化傳統裡吸收，借用任何他可以利用的概念和手法。在過程裡，他同時以一種中國式的和西方式的理解及身分行事；一方面他既有對中國和西方親切的情感，也同時有非中國和非西方客觀的辨識力，所以創作出來的作品跟傳統的關係同時是有延續性的，也是斷裂性的。對中國和西方的觀眾而言，作品能與他們發生聯繫，也同時與他們保持距離；它是熟悉的，也是陌生的；它是本土的，也是國際的。

在本土與傳統的對話中，香港跟中國大陸的另外一個分別，是現代化經驗之差異。中國的現代化來得比較突然，它不只是一種帶有強加性的發展，而且道路也十分顛坡，它的過程較近革命式、劇變式的，而過程中社會的異化與扭曲做成了價值衝突，所以是充滿矛盾的；對於香港，現代化的過程是一種自然的發展，它是漸進式的，是通過自由選擇和價值協調下發生的，是被受大眾擁抱和內化的，是有機地從生活發展出來的。同樣，全球性的發展在香港的很多層面和領域上來說都是自然且同步發生的，是一種屬於集體的普遍生活經驗，它不是一種口號或概念，也不是只屬於少數受益的人；相對於中國，國際化在經濟、社會和文化層面上有不同的腳步，在社會引起很大的爭議。同時，現代化挑戰到中國古有的堅實的價值體系，衝擊民族的情緒，這種文化價值往現代轉向過程中出現的批判和謊誕、矛盾和尷尬，在香港基本上是沒有的。對香港來說，在她混雜的文化語境下，她的主要目標是尋找文化定位而不是保存既有的文化身分。所以，當中國的藝術家可能還在為與不為之間討價還價時，香港的藝術家思考的則是具體怎樣為之。

鑒於不同文化定位和背景的考慮，香港藝術家對參考傳統的目的和態度也是有分別的。當中國的藝術家以歷史、民族作為主體考慮而作出選擇的時候，香港藝術家更多是從自身的存在和個人的表達作為主體去思考。中國的藝術家有更強烈的歷史感，所以他對於現代化和當代化所潛在的爭議性非常敏感和小心，在循序漸進和革命之間摸索徘徊。香港的藝術家由於殖民傳統使然，其歷史意識和文化自覺性不強，他基本上是抽離於歷史和傳統以外，是無國籍化或泛國籍化，他主要考慮個人生存狀態和生活的自由，所以他往往選擇的是意想不到的、銳變性的道路。反之，在主體性上中國藝術家更著重大論述的參與和對話，有很強的往外性；香港藝術家內向性比較強，更喜歡以具個性的、地區文化特色的方式自說自話。可以說，香港作為一個城市，中國作為一個國家，前者是從小看大，後者是從大看小或看更大的，切入的視點有根本性的分別。

不中不英 (Chinglish) – 香港的視覺語言

香港的話語中英混雜，香港的藝術語言也是充滿創造性的混亂，這種混沌一方面是無政府狀態的、是無穩定架構的；一方面是創造力充沛的，因為它不滿足於一個單一的觀點、形式和聲音。香港的視覺語言可能相似於一種多聲道的藝術腹語，這種混合的語言有幾種主要的特色。

首先，它的本質是跨界的，這除了因為以上所述的文化背景及環境因素外，亦因為香港的藝術家大多都是跨界工作的，他們很多都有多重身分，同時活躍於不同的創作領域，包括設計、電影、攝影、建築等等，這大大有利於他們從各個不同的範疇提取素材，從精緻到應用藝術，從民間藝術、手工藝到廣告、電視、漫畫、表演及街頭文化等，創造出一種跨文本及跨視界的語言複合體。

此外，這種混合式的香港話語方式常帶有虛無的、雙重性格的中間性，它同時游移和活躍於東與西、古與今、新與舊、本土與國際不同場域間的隙罅中，所以它是可見的也是無形的，是虛空的也是實在的，它是外向的也是內向的，是衝突的也是平衡的，是功利的也是浪漫的，它的性格是靈動的、具彈性的、不穩定的、含糊的、多元的、不純粹的、多緯度的、多向性的、流動的；就是說它同時擁有多重身分、多種性格和多元的形態。概括而言，這種語言含混的複合性、游離性，語言的虛與實之間的中間性使它顯得無稜兩可。

由於它語言的中間性，香港的藝術型態又常帶有一種不穩定性和脆弱感，它永遠處於一種微妙的平衡關係之中，努力把不同的文化板塊融洽而達成有機的新語言，把混雜甚至對立的視覺元素組織成有一致性的美感形象，就是香港藝術家郭孟浩所謂的「混統美學」。這種審美並不是折衷式的、妥協的，它不是銷融個性的整體，它是一種保持含混、不確定的共同體，它是有中有西、亦中亦西、或中或西、時中時西，最後不中不西，是很「香港」的開放式的混合美學，它的無限制、無固定名狀的性格提供了無邊的想像空間任由觀眾去演繹。

香港的藝術語言 – 是口頭語，非書寫語

香港的藝術語言基本上是生活的對話體，它沒有作大論述的企圖，所以也沒有發展出書寫的標準和規範。由於它沿自生活的文化體系，所以它的藝術審美跟生活的日常美學和大眾文化、街頭文

化均很有關係。在內容上，藝術家亦喜歡把日常的生活經驗、流行文化、本土話題作為創作的主题。由於香港社會很大程度上由商業帶動，包括現代化、城市化的過程，所以它的文化基本不是精英化而是大眾化的。藝術家從各色各樣的材料、資訊中吸取養分，由應用藝術到精緻藝術，由古代文物到商業產品，商場文化是香港特有的視覺資料庫，百貨成了百科。藝術家也不差於從生活、消費文化；街頭、茶餐廳文化中學習，跟邊緣的、小眾的藝術文化，包括漫畫、插畫、電影等等打交道。藝術家尊重和相信群眾的創造力，他們把從大眾吸收的視覺元素、地方智慧、山寨式的創意混入藝術創作之中。因此，香港藝術家的語言人性化、生活化，喜歡微觀日常事物和生活經驗，作品往往很有人味，每每給人一種嚴肅的文本所未有的親切感。香港藝術家以源於生活又超出生活的空間和水平線去審視生活和生命，所以作品不單純是藝術的探索，也是對生活的提問、對生命的摸索，是對生活視覺文化整體的思考，也反應了大眾整體的文化狀態和語境。

香港這種生活的藝術語言以趣味為依歸，沒有大論述的氣魄，因此作品的私密性和個人陳述的成分較高，這跟大陸的當代藝術家較喜歡製作大型的、紀念性的巨作不同，香港藝術家的聲音比較小、柔弱。另一方面，作品小型也跟香港狹小的空間有關，但藝術家並沒有受物理空間的約束，他們反而對精神性領域追求得更加熱切，生活空間越小，激發的創作空間越大、慾望更強，面對著最大空間資源的短缺，藝術家更轉而鑽入內心的世界，對生存本身有更多的思考，所以作品很多都很細膩，手作的功夫或細節也多，就像藝術家在喃喃自語一樣，冥想、自觀、內省的味道很濃。香港作品以小見大、小中見大，它觸碰到的人類的存在、精神問題，對社會表達關懷，由是內斂、小巧的作品也能發揮最大的感通作用，引起觀眾的思考和共鳴。

正因為創作是內心私密的話語，所以它是個人化的。每個藝術家的性格、關注點不同，所以個人會話的風格、手法個性甚強，難以歸類。相對於中國的藝術家多以傳統知識分子的身分，以藝術起改革社會、傳承歷史、諷諭政治的作用；香港的藝術家在精英意識以經濟、科技等專業為首的社會裡，更像一種瀕臨絕種的生物一樣，以藝術個體作平衡社會經濟發展的另類聲音和取態。香港的藝術作品充滿對生活的調侃，創作話式是感性的，是比較人性的、平民化的、平實的，是出世也是入世的，是在地的也是超時空的。藝術家多從切身感受提升到人類共同碰觸到的層次，作深刻的思考，用獨有的方法打開與世界獨特的對話。香港藝術的這種話語式使其作品顯得純粹、率性。作品基本不講求市場價值，它獨立於社會的經濟效益和所謂精英主義取向以外，以自由的精神表現精神的自由，以主體性而非集體性的意志為本。因為藝術與社會背道而馳，所以它表現的內在價值也是與社會極端相反的。

在純粹主義和文化霸權下，這種雜交的語言是不成體統的、不優雅的、不文明的、混亂無章的、異端的、次等的，它只是一種次文化、次文本，它是屬於街頭的俚語，在世界藝術舞台上，大的傳統文化體系始終是主角，香港只是配角，可更多時候它根本沒有任何地位。所以香港藝術語言雖然活潑精彩，表現力和想像力強，可它永遠不會是書寫體，也不會擁有對書寫體一般的尊重。

無名的香港藝術

沒有深厚的文化根底，沒有明確的文化、語言系統，香港藝術在學術界的領域一直只被視作殖民文化下一個沒有歷史上下文的怪胎。比較動聽的說法是它是中西文化的結晶；在純粹主義的中國

或西方正統藝術觀而言，它是個不中不西的雜種，它是在歷史的偶然中，用借來的東西在借來的時間、借來的空間造就出來的一種移民文化，是不成體統、難登大雅、無以名狀的東西。

其次，香港的藝術語言雖然沒有中國或其他華人地區同樣的歷史深度和傳統厚度，可是它作為一個自由、資訊發達的現代都市的語言，它長於吸收亦高速流通的概念，因此新舊的文化符號香港的語言中交錯出現，互相刺激，激發無窮的火花。由於資訊吞吐量大且以高速的流轉，在效率上這種語言雖然超卓，可一定程度上影響其質量，故此亦有人批評香港文化為速食文化、快餐文化。的確，這種速成的語言，對傳統文化概念快速的轉換、更替、顛倒、重組的特性，賦予了語言的隨機性、游離性、反應式、片段式、混雜的文化性格，那是一種不利於營造凝聚的、純粹的、完整的文化體系的語言和文化身份。

此外，由於香港藝術有強烈文化改編、二次創作的屬性，它經常被視為挪移文化、甚或抄襲文化。最佳的藝術品也不過是完美的複製品、不經典的經典；差的就是抄襲的模本、模仿的模仿。這種對二次創作的偏見主要沿自一種純粹主義的假設，就是假定文化是有一個清澈、純淨的源頭。這想法無視所有文化走過歷史變化與發展所包含的複雜性，亦無視文化與文化之間的互動。事實上文化並不可能是在真空裡爆發出來的東西，基本上每個文化都有它的上下文，每個文化都不是自給自足和純淨的，也不可能與其他文化清晰地立地為界，所以這種純粹主義所衍生的真確性、權威性是有謬誤的，特別在全球化國際交流極其頻繁、藝術文化激烈碰撞的今天，想把原創和再創作區別或對立是極有難度且不設實際的，新的解釋和閱讀本身就是思想、觀念的革命和創新，在全球化下沒有絕對只有相對的原創，它們其實是一個時刻的兩個切面，是相互構連的整體。

同樣，在傳統文化的翻譯問題上，在假設原型文本的存在下，所有演繹的價值只能相對於絕對真確的原文來定義。可是，當純淨的藝術風格只是一種浪漫的想像時，沒有所謂純淨的原型就沒有所謂完美和不完美的模本或譯本，文化藝術的翻譯是一種創意的想像，它本身是一個過程而不是一個物品，它沒有一個純粹的起點，也沒有一個絕對的終點。文化翻譯是連延不絕、無始無終、不斷變化的一連串的過程。文化沒有定型，它永遠在形成、發展中。香港藝術的混雜性向來在純粹主義下被評為不純淨的、失敗的對傳統的翻譯，這說法忽略了所謂錯體翻譯下騰出的想像空間和可能性，忽視了所謂誤讀誤解其實是新的創意的發源地。

由於香港藝術缺乏一種被評論的標準，於是它只能繼續以中國的或西方的標準去被衡量、審視。在這種處境下，香港依舊被視為雜交的文化產物，美其名是中西文化藝術的熔爐，不太客氣的說法就是一個文化雜碎，有人以前就曾形容香港藝術為文化雜菜煲。從這種比喻可以看出，香港藝術在學術的領域上，它不是一道精緻藝的菜色，它只是一種地方的小吃或地方菜，難登大雅之堂。這種簡單的「東西交匯」說有它的真確性也有它的局限性，它的盲點在於它無視在香港如此錯綜複雜的文化環境下所形成的獨特語彙，以及在這特殊藝術語境下產生的香港特色的審美。無視香港藝術的複雜性和它所牽涉的文化緯度，就自然忽略了它對當代藝術發展新的啟示，和它所帶來的可能性。

要建構香港藝術的論述其實在技術上也是困難的，因為香港藝術本身是難以言全的。一方面，它的複合的、無稜兩可的本質使它永遠要活在中西文化巨大的陰影裡，變得形象模糊；另一方面，由於它的語言是多聲道的腹語，它更難於被清楚的聽出所以然來。就如文化研究的學者 Ackbar Abbas

在他的 *Culture and the Politics of Disappearance* (University of Minnesota Press, 1997) 中說，香港文化的存在模式十分弔詭，它存在於一個若現若隱的空間裡，存在於它的缺席中，它是可見而又不可見的，它的出現不是說明自己的存在，而是說明自己的不存在。這種現與不現的特質，是香港文化的雙重性格，它同時游移在不同的文化主體與「他者」的身份中玩味，使自己難於建立或納入一個系統中說明自己，連繫屬於自己的過去、現在與將來。

總的來說，要論述香港藝術需要一套新的價值觀和方法論。但以香港藝術活潑、頑皮的本質，它在性格上其實是反對被固定下來的，它喜歡混亂的空間所提供的多元可能，一切定論都是一種約束，是把一種對多元文化納入管理的手段，是把多種在發展中、發生中的文化對話剪斷、分割而整理出來，為了維持語言的穩定性所訂下的規矩。相對於一些藝術家喜歡為藝術歷史梳理脈絡，立下標準，香港藝術家更重視的是創作的過程，保持創作的流動性，所以香港藝術一直在轉化中。如果它要有一個歷史的論述，它的論述是一個進行式而不是一個過去式；如果它要給它一個身分，那是一個動態的、複合的身分，而不是一個固定的、單一的身分。所以說，在逃脫比對自己與他者（中西系統）作清楚定型和規範的同時，香港藝術同時逃出了被定義和論述的可能。於是乎，香港藝術同時屬於世界亦屬於不明之地的。

香港對話式對當代藝術發展的啟示

在理解了香港的文化藝術特質後，它為我們尋找活化傳統、與世界對話的問題上提供了甚麼啟示呢？要說明，首先我們得清楚梳理一下香港文化產生的這種藝術話語式的幾個特點，作為發展當代國際藝術對話地參考。

首先，香港的話語式是一種適應性強的體式。它喜歡挪用的本質使它沒有對任何傳統產生抗體，它沒有強烈要改革的慾望，它沒有打算推翻甚麼、破除甚麼，它更像打游擊一樣，因應機會作隨機性的調整。它在不同的傳統、媒體、形式的領域間打開隨意門穿梳其中，具有極強的靈活性、伸縮性。由於它沒有特定的、預設的文化規範，所以它對新的思潮特別敏銳，反應和吸收特別快。相對於中國五千年的文化土壤，不能適合任何品種，香港正因為它的虛空，所以它移植甚麼都可能。香港的話語式也是一種開放的體式，它本著開放的態度，以反應力極高的、機動的策略創作，左右逢源，揉合各式各樣、各門各派的混身解數，努力拓展和轉化跨界別、跨文化、跨媒材、跨形式而建構自己的東西。香港的藝術家好像水一般，他們隨時變通，適應各種的載體。所以，香港的對話式又是複合式的，它不是一種簡單的進化、延續，它是變形、變態、變質的挪移和轉化，這種過程可以是復興式的，也可以是解構式的，是銳變式的或轉移式的，是複製式的也是開創式的。無論如可，過程所產生的巨大的能量，使香港藝術充滿活力和生機。

此外，香港的對話式是綜合式和包容式的，它是一種能跟所有文化、理論為伍，它珍視多元和不同觀點的話語式。藝術家嘗試把紛陳的藝術傳統和語言交織成一種新的美學和視覺秩序，尋找價值觀的最大公約數，他們提供了不同的程式供人參考，並沒有定下絕對權威的律例作必然法則。香港藝術家的原則只有一個，就是要以創意為先，可以容許多種選擇、嘗試和表達，所以香港藝術可以把百川匯聚歸納成綜合體，在保持個別單元的特色和獨立性的同時，營造出一種整體的、有視覺

連繫的美感。為香港藝術家而言，並沒有「外來文化」這種強烈的排他性的觀念，他們視差異性為平衡發展的整體部分，是和諧共存的、有機的共同體。因此，在他們的作品裡，文化的不同特質變成自由的個體戶，它們相互併發出新的文化凝聚力和形象。在今天當世界變得一體化，當各個文化版塊碰撞越來越頻密和激烈，當地域與文化的邊界越來越模糊的時候，我們根本不可能再以分割的觀念理解世界。在混亂和不斷流動的文化交流中，我們要有效的掌握或管理大量的資訊和保持溝通的能力，就必須以開放、包容和精密的方法去維持與當代高速變化的發展同步接軌。在這方面，香港的藝術家由於慣於面對不同的文化系統，又善於利用不同的視覺元素去創作，他們可以說是當代藝術的先驅，因為它沒有評價只有利用，所以往往能把邊緣變成一種正面力量。這種海納百川、有容乃大、兼收並蓄、文化共生的特質就是香港藝術的原道，就是它發展的動力及其自然法則。

因為它的兼容精神和包容性格，香港的話語方式是民主化和大眾化的。它擁抱混亂，不打擊反動的藝術行為，沒有強加一種權威性的概念或法規予所有人。藝術行為可以是視覺的對話，也可以是視覺的對弈。總之，藝術是一種探問，是提出問題和可能性而不是提供絕對的答案，她的話語是實驗式的，藝術的對話不斷在持續進行，作品也具有強烈的實驗性，是發展中的多種嘗試。從這個角度看，香港藝術的確是一種對話體，它不是已經書寫下來的文本，它是一種開放隨意的話語，而不是一本嚴肅的讀本；它是一種進行式，不是一種過去式，是過程重於結果的答問。它為藝術世俗化的問題，為怎樣與不同文化產生關係的議題提供了有效的參照。這種複合性的語言，是在香港獨有的雙語環境，在兩種超級語言孕育出來的一種世界語言。而它這種開放、實驗、玩味的對話態度，亦是打開國際話語理想的方式。

結語

除了精緻藝術，視覺文化也有它的歷史，某程度來講藝術歷史的一個重要任務就是發掘不同的視覺文化層。香港的視覺文化史是不同文化層的綜合演化史。香港生活的本土語言，有非常獨特的結構和語彙，它又中又西、時中時西，最後不中不西，它既國際也很地道、很香港的，它連繫起了亦打破了單調的東、西文化論述和傳統。

香港的對話式包含了香港獨有的視點、價值，是藝術另類的選擇，它構成了一種新的視覺知識和辨識力，也指向了一種當代藝術的新維度。這種對話式可以作為當代文化藝術的參考，其一在於它是國際且在地的，在國際化與都市化的程度上，香港是華人地區最徹底的一個，它具有大都會的模樣，同時具有濃烈的本土味道。其二，當世界在全球化的影響下變得越來越相似，當文化從差異走向單元的時候，本土性更將被受重視；而在不同文化、種族的交往和互動日漸頻繁之際，香港的經驗可以作為如何孕育和發展公共知識、文化共同體的有效參照，特別在如何把小故事與大歷史、本土文化與大文化產生關係、發揮互動互補作用、作多元分享上，香港的語言模式該是很好的參考。

Tradition and Locality – A Hong Kong Dialogue

Eve TAM

Art does not belong to art history, it is a living thing. Visual art is part of the knowledge and language system with which people in a particular time and place speak, read, write, comprehend and analyze. Visual knowledge is not scientific knowledge. It is more intuitive than intellectual for it does not come out of textual thinking or from scientific experimentation in laboratory. It is a fundamental constituent of our mode of living and being. People of different times and places speak their own language. For people sharing the same ethnic or cultural origin, they use the same linguistic system yet there are different dialects which carry special terminologies, local references and unique accent of their own. Similarly, in the world of art, there are multiple visual tongues, grammars and styles. No identity can include everyone just as no one language speaks to all. In terms of artistic tradition, often, it is only the majority and the largest denominators that we are referring to. The way we understand with these visual denominators form our understanding of the world and determine our imaginative potentialities.

While traditionally literacy that is the proficiency to read and write in text, is an essential tool for making sense of the world. In contemporary times, visual literacy that is the ability to decode these visual norms and generate visual knowledge is becoming increasingly important. I shall try to elaborate on the Hong Kong way of speech developed under its life in between two super East-West visual language systems. My discussion will not be made in the traditional art historical context but rather from a visual cultural consideration of visual language as a living tool. I hope my thoughts will help throw some light on other ways of approaching the issue of contemporary and global development of the Chinese cultural tradition.

The Hong Kong Cultural Perspective

In Hong Kong, we speak two languages – Chinese and English, the two super languages are the giant players in the globe. Yet whether in the days under colonial rule or after reunification with China, Hong Kong people use Cantonese, the native Hong Kong tongue that is a Chinese dialect, for daily communication. It is a “Chinglish” tongue which sets itself apart from the rest of the Cantonese-speaking Chinese in the region. Meanwhile, people read and write in either Chinese or English. As such, in written language, Hong Kong does not exist. She appears only in Chinese, or in English. Under such circumstances, to a large extent, the local cultural tradition is only half told, half understood in written, formal representation.

Negotiating between the two gigantic language systems, Hong Kong people develop a way of speech translating and transferring syntax and meaning across the different languages. Often, it is not simple

translation but transliteration (superficial intake) and even transmutation (meaning something else). Given it is language with ambiguous, shifting concepts, more often than not, the Hong Kong dialogue is a witty verbal play with deliberate slippage of tongue to create mis-reading and double meaning. It is a way of speech that simultaneously communicates and mis-communicates.

Likewise, in terms of artistic discourse, visual reading and vocalizations in Hong Kong is very mixed. As an open society, pluralism is highly valued. Artists draw visual references literally from everywhere, including the two main visual encyclopedias of the Chinese and the West. For Hong Kong artists, they do not see the cultural scheme of the two different traditions as conflicting propositions but parallels and they are at ease of their coexistence. Hong Kong artists go in and out of visual traditions with a free spirit, taking any good ideas available without prescribing preconceived distinction between the East or the West, right or wrong, art or craft, high or low. The Hong Kong language is thus a creative space celebrating, accepting and respecting differences and different choices.

In the Hong Kong context, differences are not seen in combating positions, neither is it seen in a hierarchical cultural or aesthetic order. Albeit the fact that Hong Kong artist may have a more emotional inclination towards his ethnic Chinese origin, he sees both Chinese and Western cultures as equals in an artistic dialogue. He is a free individual trading between cultures without restricting to the Mainland or the British, but also referencing the European, the American, the Japanese, the Korean, the Taiwanese, and others alike; as well as from all geographical dimensions and cultural strata including the North and the South of China, the popular and the fine art, the mainstream and the fringe, and a lot more. In all, Hong Kong is a space of multi-culturalism and of cultural tolerance. It is a space that values relationship in a networked world which brings stimulating *mélange* and pleasurable co-existence. Thus instead of being a closed cultural entity celebrating homogeneity and defined by inherent boundaries, Hong Kong is an open cultural site defined by its hybridity and boundless possibilities. It is a living space in free flow. It is spontaneous, constantly changing and open ended. With spiritual liberty, each artist is a thinking individual who makes sense of things according to their interests. They invent reading of traditions without any conceptual, historical or national boundaries. Artist sees the world afresh, discarding all the accepted notions or prejudices even when art criticism are still adhering to predictable narratives and conventional seeing and reading habits.

Looking from this light, in terms of cultural dialogue between tradition and locality, Hong Kong artist starts at a complete different departure point as his Mainland or Taiwan counterparts. Firstly, Hong Kong artist stands in a different cultural position. As elaborated above, the seeing habit, the visual logic and the ideological framework in Hong Kong is dissimilar to what Chinese artist experiences elsewhere. In all, he lives and behaves as a different form of cultural being whose self-image is at once a Chinese and a non-Chinese. He sees himself as a Chinese, yet he also identifies with the West. For this reason, when he borrows or adapts from whatever artistic tradition, he is both applying a Chinese/Western understanding with a sense of emotional attachment, as well as a non-Chinese/non-Western sensibility with a sense of impersonal detachment. Consequently, the work produced is simultaneously a continuity and discontinuity

of any cultural tradition. It connects and disconnects, it is familiar and yet unfamiliar to both the Chinese and the Western audiences. It is local as much as global. This duality of a “glocal” speech generated as a result of a double existence is in essence a powerful super-language that speaks to the majority of the globe.

In the cultural dialogue, Hong Kong artist differs from his Mainland counterparts also in terms of his experience of modernization. While modernization in Mainland has an abrupt start as a forced occurrence and has taken a rugged path, it took a natural path as an internalized happening in Hong Kong. Similarly, the process of globalization is a course of natural development undertaken in every aspect of the Hong Kong society while in Mainland, the process in economical, social and cultural arena varies hugely. Basically, modernization or internationalization is come out of a common, lived experience shared by the general Hong Kong community. It is not just borrowed concepts, nor is it appreciated by and beneficiary to just a few. Whereas the issue of modernization could be very controversial in China, bringing a lot of value conflicts and ideological challenges as much as patriotic reactions, such kind of cultural complex and tension is not as strong in Hong Kong. Thus, while Chinese artist may still be struggling between "to be or not to be", it is simply an issue of "being" modern and contemporary for Hong Kong artist.

Given the different cultural positions and background, Hong Kong artist also “borrows” from tradition out of a different motivation and with a different attitude. While the Chinese artist may do so to achieve a smooth transition of a historical, national identity, for Hong Kong artist, it is more of an existentialist expression of his being in his time. In practice, with a stronger sense of historicity and hence being more watchful of the various debatable implications on modernity and contemporaneity, Chinese artist generally wanders between the path of evolution or revolution. Whereas Hong Kong artist, being essentially a-historical and impersonal in face of such issues, trots on the paths unimagined and goes beyond wild imagination to fashion remarkable metamorphosis. In terms of subjectivity, the Chinese artist is mindful of and has a stronger urge for a discursive position in the global discourse. As a result, he has a stronger outward-looking propensity for external cultural dialogue. On the contrary, Hong Kong artist, being relatively inward-looking, takes a rather personal and local approach in art making, arriving at a fairly internal artistic dialogue.

Unlike other Chinese cities which have a long history and rich heritage to tap on, the strength of Hong Kong is her position as a cosmopolitan city with free flow of information which guarantees constant supplies of new ideas. Information intake is in high speed in Hong Kong. New waves and trends are mixed with borrowed traditions where old and new are relative ideas in constant movement. Owing to the high speed and huge volume of information intake, concepts are absorbed rapidly with high efficiency. Many disapprove this as a fast-food culture. Nonetheless, Hong Kong is full of energy generating from the intense and dynamic interaction of diversified and divergent ideas. Lots of actions are taking place at the same time: negotiating, playing, mixing, moving, adapting, copying and searching. Given its fast movement, it is at once unspeakable, playful, energetic, swift, schizophrenic, dynamic, colorful, vibrant and inclusive.

Chinglish – The Hong Kong Language

Just as Hong Kong speaks with a hybrid Chinglish tongue, the Hong Kong artistic language is also a fusion of creative chaos. A chaotic anarchism it may be, hybridity is in fact a powerful creative force because it does not settle down to one uniform voice, one-dimensional thinking. It speaks in multiple voices from a multiple perspective. The hybrid Hong Kong artistic language has a few basic characteristics. First of all, it is cross-disciplinary by nature. As artists in Hong Kong are usually active in different creative fields, they freely and naturally draw references across the board from design, film, print, photography, folk art and craft to advertisement, TV, cartoon, performance and street-smart alike. As a result, it has a strong inter-textuality and inter-visibility in its body of language.

Besides, the hybrid Hong Kong tongue is also an artistic language of the in-between. It is between East and West, here and there, this and that, now and then. It operates in a gap between a past which is not quite over and a future which has not yet started. It is also between presence and absence, between visibility and invisibility. It has multiple identities and takes an array of forms characterized by spontaneity, mobility, instability, flexibility, ambiguity, diversity, impurity, multi-dimensionality, multi-referentiality and fluidity. It is extrinsic and intrinsic, incongruence and balance all at once.

Given its in-between-ness, the Hong Kong artistic form is rather unstable and there is always a sense of fragility in it. On one hand, it is fragile with its private, inward-looking sensibility; on the other hand, it is a fragility that is an outcome of the delicate balance strike for the incongruent and independent parts taken from different cultural syntax that comes into play. Moving from multiplicity to unity, artist manages to achieve aesthetics integrity of chaotic forms which are otherwise disorganized or even in oppositions. It is not a unified unity, but a unified hybridity which again, sets itself apart from the others. It appears simultaneously as both East and West, either East or West and finally non-East and non-West but very “Hong Kong”. It is an open-ended unity that allows ample room for individual interpretation.

Hong Kong Visual Language - A Speech, Not Text

Given it is come out of a lived tradition instead of a learnt convention, Hong Kong art is very much related to daily and street aesthetics. It is also common that the visual reference and the subject matter are drawn from daily experience and from the popular, local visual culture. As mentioned, artist takes reference from fine art as much as from applied art, in particular design. Instead of ancient relics, commercial design is more close reference to Hong Kong’s way of life and shopping mall becomes a special visual encyclopedia in Hong Kong. The arcade is a new space and a new form of contemporary public life, one that is closely tied to the living space of Hong Kong people. Local artist is not ashamed of learning from the “mall museum”. Neither does he held himself aloof from the commonplace and the fringe or minor cultures like calendar painting in the past, caricature or cartoon, illustration and photography, etc. Instead, artists are great believer in the power of mass creativity. They form their own visual schemata by mixing and matching different visual experience encountered in daily life regardless of their nature. Artistic pursuits are basically

formalistic endeavors to satisfy personal curiosity in exploration of visual possibilities. As a result, they relish potentialities of classical traditions otherwise unimagined. Moreover, works produced are not mere representation of an art experience. They are really an account of the total visual experience in Hong Kong that is closely linked to the city's entire visual cultural tradition.

With this love of the daily mundane, a large number of Hong Kong artists like to give visual account of very down-to-earth daily living experience. This makes their art a very private statement and sets it apart from works of their Mainland counterparts which are often a loud statement in the form of monumental pieces. In this respect, Hong Kong artworks tend to be less "vocal" and are minuscule in scale, speaking in a rather quiet and soft voice. Of course the size of work is also related to the physical spatial constraint that Hong Kong artists have to deal with. Yet artists are never bound by this physical constraint. Instead, they often go beyond in search of a spiritual dimension in their works which are, consequently, characterized by their contemplative inclination towards the inner, existentialist and spiritual realm. With its meditative nature, artists often speak in murmuring and works are meticulously done with lot of minute details.

As art-making is an internal, personal dialogue, it is often very individualistic and introversive. Each artist may go a divergent way for each makes art out of his particular interest. Each artist may adhere to an artistic schema of his own. Unlike Mainland artists who see the reform of art as a way to reform the country, hence seeing art's importance for something beyond itself; Hong Kong artists make art essentially for its intrinsic values, hence more art-for-art's-sake. Artistic practices are individual endeavors and personal undertakings which celebrate individualism and playfulness. As a result, works produced by the free spirited, lighthearted artists are more self-referential. They look like scattered narratives without contributing to an orthodox narrative or a collective impression. There are more personal styles reflective of a time rather than dominant schools of thought, which do not necessarily respond to an art history or a single artistic tradition. Rather, they are "unit ideas" captured and created.

Naming Hong Kong Art

In the academic sphere of the art world, this kind of Chinglish culture is not being recognized. To begin with, Hong Kong is considered as a place without a history or culture. On the outset, it is a colonial city and thus it is a truncated or disturbed narration to her cultural and historical origin. At its best, it is seen as a deviation from the long-standing Chinese elite culture. For others, Hong Kong is regarded as an immigration city with shallow cultural root, and its culture, a culture of Diaspora which lives on borrowed time and place.

What is more, with its adaptive nature, Hong Kong culture is often referred to as a copycat culture. Art, as a cultural product in this copycat culture, is imperfect copies of the ideal, perfect form. At its worst, it is but copy of a copy which is doubly false. This view, based on the assumption of a pure cultural origin, fails to acknowledge the fact that all cultures appear from somewhere. Every so-called mother culture is in effect

a translation of an earlier culture. There is essentially no cultural system that is self-sufficient and that has distinct boundaries secluded from other cultures. In other words, every text has a "before text". The assumption of an original text or cultural origin that is authentically and authoritatively fixed with a pure beginning is simply fault. This is especially true in contemporary times when cultures can no longer be clearly categorized or isolated under globalization. It is thus futile to hold onto the idea of polarizing copying and pure creativity. They are really two faces of the same moment which is mutually encompassing. In other words, every new reading is in reality an ideological revolution and invention.

Just as there is no pure form, there is no perfect translation. Under the assumption of the existence of an original text, all translations are seen as partial rendering of the original, they stand in the relation to the origin as the copy. Yet, the assumption of stylistic purity is but romantic notions. In actuality, translation is a movement without a pure start or a pure completion. It is an infinite, incomplete series of translations which is a condition of being and becoming. Hong Kong art is often seen as a translation failure of the established traditions. This thinking is limiting for it only sees what is lost instead of what is gained in the process. In Hong Kong, the translator's loyalty is divided and split and hence it is not bound by the limit of any one system. In this perspective, Hong Kong art is at once a successful attempt of cultural translation and a failure.

Naming Hong Kong art is especially difficult under this purist standpoint for nothing is "pure" in Hong Kong. For one thing, many of the Hong Kong artists are not pure artists in the sense that they are either self-taught artist without a formal fine art academic background; instead they are professionally trained in other subjects or disciplines. Or, they may be part-time artist who support their artistic creation with a full time or free-lance job. Many of them work as worked as designer, architect, commercial photographer or art administrator and art lecturer or tutor. Some of them are even doctor, engineer, radiographer, etc. While Mainland artists are contemporary intellectual elite, many Hong Kong artists are amateur artists especially in the early days when most of the local artists did not have formal, academic art training. These self-learnt artists do not enjoy the same social position as the financial elite or other professional elites like doctor and engineer. They are only considered as people who take an alternative or fringe venture to the social norm that is in drastic contrast to the mainstream values in Hong Kong. However, it is because of such a background that allows Hong Kong artist not to be confined by a pure fine art perspective in their way of thinking and looking at the world.

The fact that Hong Kong culture does not earn itself a high status in the academia is also because it is still not able to develop a standard of its own. As a result, it cannot but subject itself to being measured or benchmarked against either the Chinese or the Western scales. With such a cultural setting, the position of Hong Kong is, at its best, described as a melting pot of the different traditions, and its product the hybrid "East-meets-West" cultural *mélange*. Hong Kong art is a kind of cultural hotpot as described by some art critics in the past. The name "hotpot" reveals the fact that it is not an haute-cuisine but a popular, local dish. This simple narrative of "East-meets-West" is only partially true for it is blind to the complexity and sophistication of it as an alternative cultural edition with its own Hong Kong aesthetics. It is a narrative that

discards the cultural magnitude or importance of Hong Kong art as a pointer to new possibilities and creative realms.

The construction of a Hong Kong art narrative is also difficult because it is basically unspeakable, un-namable. On one hand, as mentioned its “in-between” and fluid nature makes it hard to escape from being defined and measured against the orthodox, pre-dominating East-West cultural giants. On the other hand, given it speaks in overlapping voices, its double speech makes it hard to attain any definite depiction. Moreover, proper naming is tricky because the hybrid Chinglish is a forbidden language in the official world. Again, from the purist point of view, the crossbreed language is considered as improper, indecent, even uncivilized, chaotic and heretic. It is only good for informal exchange and dialogue, not writing. At its best, it is only a sub-text. Yet more often, it exists only as slang. It is valued for its colloquial expressiveness but never as a formal text. In the words of Ackbar Abbas, a scholar in cultural studies describes in his book *Culture and the Politics of Disappearance* (University of Minnesota Press, 1997), that Hong Kong art and culture exists in a space of “dis-appearance”. It is not totally invisible; it is present in an absence. The reverse is also true, it is absent in the present form of appearance. This “dis-appearance” is intrinsic for the “in-between” nature of Hong Kong culture. While playing around with the familiar and the unfamiliar, the recognizable and the unrecognizable, it escapes any fixation, definition, classification or discursive clarity. It exists in the land of nowhere and yet everywhere.

In all, naming Hong Kong art requires a different set of values and perspectives. Nevertheless, in certain extent, Hong Kong art is resistant to such a naming process for the establishment of a cultural narrative could be understood as the fixing of differences which is a kind of multicultural managerialism. It reflects some sort of opposition to the turbulence created via cultural encounters which resist and manage by fitting things into discrete spaces that can be defined, regulated and organized in order to retain stability. This is contrary to the nature of Hong Kong artist whose interest is more on keeping things in passage, not stoppage. Consequently, Hong Kong art is in constant movement or motion, ever in negotiation, always in progress. If it has a history, its history is a process not as statement. If there is an identity, it is a fluid, multiple identities instead of a fixed, single identity.

The Hong Kong Way of Speech and Global Dialogue

After all, what we can learn from this Hong Kong approach in the revitalization or reinterpretation of tradition and as a strategy for a global dialogue? First of all, we need to understand the different dimensions of the Hong Kong way of speech.

To begin with, the Hong Kong speech is an adaptive mode of speech. It is essentially not revolutionary because there is nothing to revolt against. Rather, it is more guerrilla-like for it is opportunistic and is highly mobile in moving across various cultural traditions, across any media, disciplines and art forms. Having no cultural precepts, it is very responsive to changes and new influences. It is open in attitude and it takes an

adaptive strategy in cultural productions, taking a mixed approach to make everything becoming part of its own. In a way, Hong Kong art is like water which can fit itself in any container. Its flow is not just a process of continuation, but that of adaptation and transformation. At times, it could be a metamorphic process which is concurrently reviving and disintegrating, revolution and transfer, copy and invention. Very often, the vibrant movement generates high energy which makes Hong Kong art lively and dynamic.

Subsequently, Hong Kong's way of speech is an inclusive tongue. It is a form of speech that befriends with all narratives, all cultures. It treasures diversity and pluralism. Artist is interested in finding a new beauty in the orchestration of different visual languages, always aiming to arrive at the greatest common denominator. There is only an assorted formula, there is no absolute law. The only guiding principle for all is innovation. As a result, it achieves a total approach in cultural production. It is visual unity that is constituted by independent parts in a holistic optical relationship. Without resolving to a strong subjective structure defining others as alien, Hong Kong artists see differences and parallels in a holistic way, almost as a seamless and harmonious entirety. Cultural difference becomes free members interacting to form a cultural coherence. In the contemporary time when the world cultures are moving and interacting together, we can no longer make sense in a compartmentalized way. The boundaries of cultures have become fluffy and where things are hybrid and fluid, we need to manage information in abundance and communicate in a highly sophisticated, receptive way to sustain our connectivity and relevancy. Hence, instead of drawing definitive lines among different forms of visual experiences, we should perceive visual culture in its entirety and in turn articulate a total experience. Confronted with different visual possibilities, Hong Kong artist strives to arrive at an integrated artistic resolution. Under this light, in the post-modern world where everything goes, Hong Kong art can be considered as a pioneering manifestation of how an integrated aesthetics could be developed.

As far as it is inclusive and accommodating, the Hong Kong way of speech is also popular and democratic by nature. It embraces chaos and rebellious behaviour without retaining ideas to one authoritative framework. Works are a form of visual debate as much as visual dialogue. Art-making is a method of inquisition, a way to pose questions rather than producing answers or conclusive definitions. It is always in the process of becoming and carries a strong sense of becoming, being neither a completion nor finality. In this respect, it is valuable for being a speech, not a text. It is an open dialogue, not a closed statement.

Being open and experimental in attitude, Hong Kong art inherits the same "can-do" Hong Kong spirit as well as the "laissez-faire" approach that denotes its economical and social performance. It is at once an efficient and pragmatic language that Hong Kong artist employs. He is ready to make the best out of every tradition and under any circumstances, without any historical or ideological burden. Though he may be bound by limited time, limited space and a limited local history, yet he enjoys freedom playing around with a wealth of cultural resources. It is therefore also a fun-loving and playful language and artistic dialogue is a free play of visual elements which is not unlike a visual pun, or a stream of consciousness amalgamated in visual synthesis. In all, it is a mode of speech that is always in excitement and ecstasy.

Final Words

In all, seeing itself has its history. The discovery of the visual strata is a primary task of art history. The Hong Kong history of seeing is a co-existence of different ways of seeing in a period. The artist's eye formulates the history of visualization and his mode of perception and artistic articulation is originated from the Hong Kong language. The Hong Kong way of speech has a syntax and vocabularies that are distinctively dissimilar to others. It is both East and West, and yet neither East nor West. It is, after all, nothing but very "Hong Kong". It is a form of speech that connects with the East-West canons and yet escapes from the monotonic narratives. It brings new ways of seeing, new values and above all, it shows an alternative path that art can take. Consequently, it formulates a new form of visual literacy and alternative ways of being in the contemporary time.

After all, the Hong Kong speech is a "glocal" speech. In terms of urbanization or globalization, it is the most thorough in the region. Hong Kong has an international outlook, yet locality is in full expression in its cultural development. Under the pressure of globalization where the world is becoming alike, locality will be increasingly emphasized. Moreover, in a world of increasing cultural interaction, the nurturing and demonstration of peaceful co-existence and blissful co-creation is essentially in order to arrive at a global cultural communion. As such, Hong Kong will be a pioneering reference for all to generate more artistic traditions and to empower fringe cultures in developing a pluralistic global culture.

作者簡歷 | Author Profile

汪民安教授為北京外國語大學外國文學研究所教授。著有《福柯的界線》等多部著作。

Professor Wang Min'an is a professor at the Research Institute of Foreign Literature of the Beijing Foreign Studies University. He is the author of *The Limits of Michel Foucault* and other publications

論文大綱 | Paper Abstract

當代性即意味著對我們時代的凝視和觀看，但是，這種觀看，就是保持距離的觀看，是格格不入的觀看。或者說，正是因為和物件的格格不入，才能真正地觀看物件本身。就此，我們看到了這樣“格格不入的觀看”之脈絡：格格不入的看戲（布萊希特）到格格不入的看城市（本雅明），到格格不入地看時代（阿甘本）。正是這樣的觀看者，我們才可以稱得上當代人。正是這樣的藝術，這樣不合適宜的藝術，才是當代藝術。

Contemporaneity implies the close observation of our era. However, such observation is done from a distance, at an alienating perspective. One could say that such alienation helps us look at things as they are, from which we find the threads of thought for this “alienated perspective”. We distance ourselves from theatrical performances (Brecht); we take an alienated look at the city (Walter Benjamin), and we estrange ourselves to explore our era (Giorgio Agamben). Being this kind of observers made us contemporaries. It is this kind of art – this kind of untimely art – that created art for our times.

福柯、本雅明、阿甘本：论什么是当代？

Foucault, Benjamin, Agamben: What is contemporary?

汪民安
WANG Min'an

波德莱尔将绘制现代生活的画家称为英雄。这是因为当时的画家主要是画古代生活，而且推崇的也是古代画家。波德莱尔肯定画家居伊，就是因为后者与众不同，他将目光投向“现在”，即全面的现代生活。为什么要驻足于此刻，像一个充满好奇心的孩子那样在街头充满激情地到处搜寻全社会的激情？这是因为现代生活也充满着美，充满着短暂的瞬间之美。对波德莱尔来说，这种短暂性，偶然性和瞬间性是新近才涌现的生活特征，是现时代独一无二的现象，它和古代的生活迥然不同。波德莱尔将美定义为永恒和瞬间的双重构成。“美永远是，必然是一种双重的构成……构成美的一种成分是永恒的，不变的，其多少极难加以确定，另一种成分是相对的，暂时的，可以说它是时代、风尚、道德、情欲。永恒性部分是艺术的灵魂，可变部分是它的躯体。”¹ 按照这一定义，现代生活的这种瞬间性特征毫无疑问也是一种美，而且是美的躯体。因此，绘制这种现代生活之美，就成为无法回避的必须之事。也就是说，“你无权蔑视现在！”

受波德莱尔的启发，当然也更主要地受到康德的启发，福柯在《何为启蒙》中提出了同样的问题。他分析了康德的《何为启蒙》，指出康德在他的文章中最重要特征之一即是指出了哲学和时代的关系。康德将启蒙确定为这样一个时刻：一个运用自己的理性而不服从任何外在权威的时刻。也就是说，“时刻”是康德思考的一个对象。康德在许多著作中提到了时间的问题，而且，这些讨论时间和历史的大多数文章，都试图确定历史的合目的性和历史终点，也即是，时间总是通向终点的一个时间，但是，“在关于‘启蒙’的那篇文章里，问题则涉及纯粹的现时性。他并不设法从总体上或从未来的终极角度来理解现在。他寻找差别：今天相对于昨天，带来了怎样的差别？”² 也就是说，“现在”摆脱了过去和未来的纠缠，摆脱了历史合目的性的宰制，而成为思考的单一而纯粹的核心。思考仅仅就是对“现在”的思考。康德这篇文章，思考的就是写作这篇文章的时代，写作就是对作者所置身其中的时代的写作。写作就是在思考“今天”。这是这篇文章的新意所在。“当康德在1784年间‘什么是启蒙’的时候，他真正要问的意思是，‘现在在发生什么？我们身上发生了什么？我们正生活在其中的这个世界，这个阶段，这个时刻是什么？’”³ 福柯指出，对现在所作的分析，这一由康德所开创的哲学的特殊使命，变得越来越重要了。“或许，一切哲学问题中最确定无疑的是现时代的问题，是此时此刻我们是什么的问题。”因此，真正的问题是“现在的本体论”。为了将康德这一问题的新颖之处说得更清楚，福柯还将康德和笛卡尔作了对比。对笛卡尔来说，哲学思考的

¹ 波德莱尔：《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社1987年版，第475页。

² 福柯：“何为启蒙？”见《福柯集》，杜小真编，上海远东出版社，第530页。

³ 福柯：“主体与权力”，见《福柯读本》，汪民安编，北大出版社2010年，第287页。

是普遍的人，“‘我’（I）是任何时间，任何地点的任何人。但是康德问的是另外一些东西：‘在历史的某个特定时刻，我们是什么？’”⁴ 而现在只能是我们自身的现在，不可能是古人或者将来人的现在。因此，关注现在，从根本上来说就是关注我们本身，探索我们本身，探索我们自身的秘密——我们知道，从《疯癫史》开始，福柯不倦地探索的就是今天的人们的秘密，或者更恰当地说，是他自身的秘密。这是福柯所有著作的共同主题。

本雅明从另一个角度谈论“现在”的问题。对本雅明来说，“现在不是某种过渡，现在意味着时间的停顿和静止，这是历史唯物主义者必备的观点”。“现在不是某种过渡”，这意味着现在并不是通向未来的必经之路，现在和未来并没有特殊的关联。如果说，“现在意味着时间的停顿和静止”，那么，也许并没有一个值得期待的未来。本雅明之所以看重现在，就是为了确保对未来的抗拒，“我们知道犹太人是不准研究未来的。”⁵ 为什么固守现在而拒斥未来？就本雅明而言，未来这一概念内在于进步主义信念中，对于后者而言，未来就意味着进步。本雅明《历史哲学论纲》一个重要的主题就是对进步概念和进步信仰着手批判。对本雅明来说，进步论持有三个论断：进步乃是人类本身的进步；进步是无限制的进步；进步是必然的不可抗拒的呈直线或者螺旋进程的进步。一旦信奉这样的进步观，那么，现在不过是通向未来进步的一个过渡，因而无论现在如何地紧迫和反常，它实际上也不过是一种常态，因为注定会有一个天堂般的未来在后面等待着它。就此，即便是反法西斯主义者，也会将法西斯主义看做是历史常态，因为他们相信法西斯主义者不可能破坏进步的未来这一大势，因此，人们没有将它看做是真正的紧急状态。一旦我们抛弃了这种进步论，我们就应该将法西斯主义当做是例外状态从而对其进行干预。果断地放弃未来，执著于现在，并将现在看作是一个紧急状态，才是当前的重要任务。

在另一方面，本雅明也驳斥了信奉进步论的所谓专家治国论。在此，人们习惯将进步看做是劳动能力和技术的进步，人们认为技术的进步能够带来财富的巨大增长。但是，这种技术的进步不过意味着对自然进行敲诈的进步。而且，技术进步导致的财富落在谁的手上？这技术的进步，不过是一场新的剥夺：对自然的剥夺和对无产阶级的剥夺遥相呼应。单一的技术进步导致了财富分配的巨大不公。技术的进步或者财富的进步，恰恰可能意味着社会的全面倒退：道德的倒退，文化的倒退和艺术的倒退。对进步主义者而言，进步论许诺了一个未来的天堂。这也是现代性深信不疑的东西，它在19世纪的今天如此地盛行，犹如风暴一样猛烈地刮来。但是，本雅明试图抵制这个进步的风暴，在进步论者眼中所展现出来的现代成就不断叠加之处，他看到的却是越堆越高直逼天际的残垣断壁。在别人眼中的进步现实，在本雅明这里不过是一场看不到尽头的灾难。

就此，我们看到关注“现在”有这样几个原因：对波德莱尔来说，关注现在是因为要关注现代生活。现代生活展现了一个全新的风俗，也即一种全新之“美”，一种同古代文化和古代生活截然不同的美。因此，关注现在，就是要关注现代生活本身特殊之美。对福柯来说，关注现在，是因为哲学不再关注抽象的普遍人性，而是要关注此时此刻的具体的我们自身，最终，哲学要思考的要孜孜不倦地探索的是自我的秘密；对本雅明来说，关注现在是要抵制进步主义制造的幻象，从而戳穿一个未来的天堂所许诺的谎言，最终激发人们对现在和当下的敏感，进而在当下毫不拖延地展开行动，最终当下的目标不是未来，而是过去，是起源。

⁴ 《福柯读本》，第287页。

⁵ 本雅明：《历史哲学论纲》，见《启迪》，张旭东译 三联书店2008年，第276页。

那么，我们以什么样的方式来关注现在？人们在福柯的著作中几乎没有看到现在，没有看到对当代的讨论和书写（他真正认真考察过的当代只有二十世纪的自由主义）。相反，福柯通常是以历史学家的形象出现，他的视野贯穿了整个西方历史：从古代希腊一直到19世纪。那么，福柯所要思考的当代在哪里？他在什么意义上强调“现在的本体论”？他如何思考当代人？

这正是福柯谱系学的出发点所在。他的谱系学植根于现在。谱系学将目光投向历史，但其终点和意图却是在现在。这就和那种沉浸于历史而不能自拔的嗜古癖截然区分开来。同样，这种植根于现在的历史探讨，应该和另外几种同样宣称植根于现在的历史主义区分开来：谱系学并不意味着探索历史是在寻找历史的规律和真相从而为现在服务（所谓的“以史为鉴”）；也不意味着历史的写作是由于现在的眼光对历史的投射从而让历史的面孔不断地发生变化（所谓的“一切历史都是当代史”）；它也不同于历史决定论，即固执地相信现在是历史必然的无可避免的结果；最后，它也不同于所谓的后现代历史学，即历史是一种类似于文学叙事一样被叙述出来以适应现在要求的虚构。对于历史相对论者而言，福柯确信，历史并不是一种主观想象之物，相反，历史是真实的。对于历史必然论者而言，福柯确信，历史充满着偶然性，尼采式的力的较量和竞技是历史的充满激情的偶然动力。

但是，历史庞杂无比，泥沙俱下，眼花缭乱，我们要打开历史的哪一面？对福柯来说，主体是历史的产物，也就是说，人或者人性，并非一成不变，而是被历史之手一步步地锻造而成。并没有一个普遍的超历史的人性概念。因此，今天的人和以前的人，到底有何差别？今天的人到底是由怎样的历史机制锻造而成？现在之所以呈现现在这个面貌，到底是由怎样的历史力量所造就？现在和历史的差异何在？探讨历史，完全是为了了解现在。但是，这些问题的成因并非遵循某些确定的规律，并不存在着一个历史的必然论，相反，它们是力的偶然争斗的产物。斗争，是福柯的谱系学的探讨方式；现在，则是它的最终目标。因此，这种谱系学是关于权力的谱系学，同时也是关于现在的谱系学。它最终要探讨是这样的一个历史过程：今天的人是如何被塑造而成，也就是说，今天的人的秘密何在？用福柯自己的话来说，就“是创建出一种历史，这种历史有多种不同的模式，通过这些模式，在我们的文化中，人被塑造成各种主体。我的工作就是分析将人变成主体的三种客体化模式。”⁶我们正是在这里看到了他对疯癫史、知识史、监狱史、性史所作的谱系学探讨的意图之所在。它们从不同的角度和不同的层面，来探究今天的人的塑形历史。也只有这样，才能理解福柯为什么不断地谈论权力，谈论各种各样的权力——正是权力才塑造了主体。对福柯而言，他探讨的对象是历史，但探讨的目的是现在；他反复地思考权力，但其目标是此时此刻的我们。也就是说，为了探讨现在，我们必须去探究历史。

本雅明对现在的关注，同样也将历史召回。但是，他召回历史的方式同福柯不一样。对本雅明来说，关注现在，就是为了打破进步主义的历史观，但是，进步主义遵从什么样的历史观？“人类历史的进步概念无法与一种雷同的、空泛的时间中的进步概念分开。对后一种进步概念的批判必须

⁶ 《福柯读本》，285页。

成为对进步本身的批判的基础。”⁷ 因此，真正要批判的对象是“雷同的、空泛的时间”。本雅明将之称为“一串念珠式”的时间。这种时间是线性的，它前后贯穿在一起从而成为一个历史的连续统一体。也正是在这个意义上，现在就是一个历史线索中的过渡点，它和历史展开的是一种前后相续的线索关系。而本雅明强调的是结构性的时间和历史概念，即现在和过去并非一种时间上的串联关系，而是一种空间上的并置关系，进而形成一个结构化的历史星座，“这个星座是他自己的时代与一个确定的过去时代一道形成的。这样，它就建立了一个‘当下’的现在概念。”⁸ 现在和过去并置在一起，使得当下和此刻充满饱和的非空泛状态，这也是一种非同质化状态。历史不是现在的过去，而就置身于现在之内。反过来也是如此：“古罗马是一个被现在的时间所充满的过去。它唤回罗马的方式就像唤回旧日的时尚。”现在与其说是未来的一个过渡，毋宁说是向过去的回眸。“现在”，“希望保持住一种过去的意象”，⁹ “现在”希望去捕获记忆。“现在”就因为过去的涌来而就此自我滞留。“这并不是过去阐明了现在或现在阐明了过去，而是，意象是这样一种东西：在意象中，曾经(das Gewesene)与当下(das Jetzt)在一闪现中聚合成了一个星丛表征。”¹⁰

这是本雅明在《历史哲学论纲》中的一个核心观点。但是，这个观点是从哪里来的？据阿甘本的考察，圣保罗的文本隐藏在《论纲》中。《论纲》的时间观念深受保罗的影响。保罗怎样谈论时间？根据阿甘本的看法，保罗用了两个概念来谈论弥赛亚时间。一个是预兆，一个是统摄。所谓预兆，指的是“在过去时间内的每个事件与‘今时’即弥赛亚时间之间建立了一种关系。”¹¹ 这即是预示论关系。而弥赛亚事件中，“过去错位到现在，现在延伸到过去。”这是一个充满张力的时间重叠地带。而所谓统摄，即“一种将天地间一切事物——从创世之初散发到弥赛亚之‘今时’的全部事物，意味着过去是一个整体——都囊括在一起的东西。弥赛亚时间是对过去的即时统摄。”¹² 正是因为这种囊括过去一切的统摄，末世论才会显得饱和，才会有一种强烈的丰满的空间感。预兆和统摄也正是在这里建立起不可分的关系，它们都是将过去和今时联系在一起：过去是当下的预示，当下是过去的统摄。整个过去都包含在当下之中。在圣保罗看来，当下“还具备独特的能力：把过去的每一时刻与自身直接联系起来，让圣经记载的历史上的每一时刻或事件成为当下的某种预言或预示（保罗喜好的术语是 *typos*，即形象）——因此，亚当（人类因他而承担了死和罪）就是给人类带来救赎与生命的弥赛亚的‘范型’或形象”。这正是本雅明在两千年后所回应的，“现代作为弥赛亚时间的典范，以一种高度的省略包容了整个人类历史。”¹³ 就此，不同的时代之间有一种准统一性原则，有一个共同的格局，有一种空间的整体感。它们重叠交织在一起，打乱了历史的空疏的线性流向。时间因此而滞留。在此，未来就被剔除了视野，因为“我们决定性的时刻，必须偿还过去的债务。”¹⁴ 因此，真正的目标，不是未来而是起源。这种过去和当下的结合，或者说，这种囊括了过去和现在一切事物的统摄，就是本雅明所说的“意象”。

不仅将“过去”作为一个异质性要素唤醒并将它置于现在的时间结构中，而且，还要将历史每时每刻中被压抑的要素解救出来，从而使之获得另一个饱满的内容。线性主义之所以是同质性和空泛

⁷ 《启迪》，第 273 页。

⁸ 《启迪》，第 276 页。

⁹ 《启迪》，第 267 页。

¹⁰ 见本雅明“《拱廊计划》之 N”，《生产》第一辑，汪民安编，广西师大出版社 2004 年版，第 315 页。

¹¹ 阿甘本：《剩余的时间》，钱立卿译，吉林出版集团有限责任公司 2011 年版，第 92 页。

¹² 《剩余的时间》，第 95 页。

¹³ 《启迪》，第 276 页。

¹⁴ 《剩余的时间》，第 97 页。

的，之所以像念珠一样串联起来，就是因为它掏空了许多内容，像丢弃垃圾一样不断地压抑和抹去了异质性要素。这些异质性要素通常是失败者、被蹂躏者、被压迫阶级。因为历史是由胜利者书写的，他们记载的是他们自身的辉煌历史，是他们自己的文明丰碑，但是，所谓的文明的丰碑不过是“野蛮暴力的实录”：既是对那些失败者历史的野蛮删除，也是对失败者受到压迫这一野蛮历史的删除。

但是，“任何发生过的事情都不应该视为历史的弃物”，这些被压抑的历史主体应该被拯救出来。一种新的历史写作必须同胜利者的历史写作，即那种同质化的历史写作格格不入。本雅明试图将这些异质性要素唤醒，让它填充时间的空洞，进而在另一个意义上让历史和现在充满丰富的内容，让历史和现在为不同的异质性要素所充斥。也就是说，现在的时刻打开了自己的门洞，不仅让历史、让过去的意象侧身进入，同样也让现在所发生的但是被排斥掉的异质性要素也密密麻麻地挤进来，让同时代的那些被排斥被压制的异己者也挤进来。“现在”被这样的多重性所塞满从而成为一个充满张力和冲突的结构。就此，时间不意味着流动，而是意味着梗阻。这样一个如同星座般的时刻，既包含了过去的历史意象，也将此刻、将同时代所排斥掉的意象囊括其中。因此，它是一个多重的并置，时间得以被空间化地处置。时间被爆炸成一个冲突的、矛盾的、结构性的和异质性的空间。它从历史和现在两个方面打破了时间的同质化和空泛感。这些异质性要素顽强地存在于历史的此时此刻，没有被这个此刻所勾除而是成为它的一部分。不仅如此，它同样顽强地不被这个此刻所同化和吞并，绝不成为此刻的同质化客体。也就是说，它既属于这个时代，是这个时代不可抹去的一部分，但又是这个时代的他者，又和这个时代的主流刻意保持张力：它既属于这个时代，又不属于这个时代。它是时代的特别的“剩余”之物。这样，才可能“把一个特别的时代从同质的历史进程中剥离出来，把一种特别的生活从那个时代中剥离出来，把一篇特别的作品从一生的著述中剥离出来。这种方法的结果是，他一生的著述在那一篇作品中既被保存下来又被勾除掉了，而在那个时代中，整个历史流程既被保存下来又被勾除掉了。”¹⁵

三

到底谁是这样的人物：他既归属于一个时代，同时又是这个时代的异己者和陌生人？本雅明选择了游荡者作为这样一个时代的异己者。这些人无所事事，身份不明，迈着乌龟一样的步伐在大街上终日闲逛。他们现身于19世纪兴起的现代巴黎都城之中，但是，他们和整个现代的分工要求和市场法则相抗衡。正是因为他们的存在，在巴黎的街道上：“这里既有被人群推来搡去的行人，也有要求保留一臂间隔的空间、不愿放弃悠闲绅士生活的闲逛者。让多数人去关心他们的日常事物吧！悠闲的人能沉溺于那种闲逛者的漫游，只要他本身已经无所归依。他在彻底悠闲的环境中如同在城市的喧嚣躁动中一样无所归依。”¹⁶ 这些游荡者在人群之中，但又和人群保持间距。他和人群格格不入——一切都不是他的归属。如果说街道上的人大多有具体的关心和目标（未来），因此是沿着一种线性（同质性和空泛的）的方式前行的话，那么这个游荡者行走在街道上，毫无目标，不知所终，不时转身，他只沉迷于闲逛和观看。此刻因此无限期地滞留——它并不包孕着一个明确的未来。

¹⁵ 《启迪》，第275页。

¹⁶ 本雅明：《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海人民出版社2006年5月，第205—206页。

这个游荡者显然是从波德莱尔那里获取的灵感意象。波德莱尔笔下的画家居伊是这样一个闲逛者的形象：“如天空之于鸟，水之于鱼，人群是他的领域。他的激情和他的事业，就是和群众结为一体。对一个十足的漫游者、热情的观察者来说，生活在芸芸众生之中，生活在反复无常、变动不居、短暂和永恒之中，是一种巨大的快乐。离家外出，却总感到是在自己家里；看看世界，身居世界的中心，却又为世界所不知，这是这些独立、热情、不偏不倚的人的几桩小小的快乐，语言只能笨拙地确定其特点。观察者是一位处处得享微行之便的君王。”¹⁷ 画家也在到处行走，到处游逛，但是，他不是和群众保持距离，而是“和群众结为一体”。他是闲逛者，但他并不冷漠，而是充满激情，他不仅有“巨大的快乐”，也还有“小小的快乐”。

显然，波德莱尔的闲逛者和本雅明的闲逛者有所不同。尽管都是闲逛，但二者有一个重要的差异，即游逛者是否在保持“距离”地观看，或者说，是否是格格不入地观看。都是现代生活的热衷观察者，本雅明的游逛者置身于街头，但他是街头的一个人，他对街道人群态度冷漠，他和他们背道而驰——他在细看他们的同时也和他们保持距离，发生抵触。而波德莱尔的游逛者充满激情，非常投入，兴趣盎然，他欣赏他们。本雅明借用了波德莱尔的这个游逛者形象，但是他又偏离了这个形象。本雅明为什么会采用这种保持距离的观看？这种偏离来自何处？这是布莱希特给他的启发。布莱希特这样谈到他的间离戏剧：

“我试图在这篇短文里阐述德国剧院使用的一种使观众跟舞台上表现的事件保持距离的表演技术。这种‘间离’技术的目的，是使观众对舞台事件采取一种寻根究底的态度。至于它所采用的手段则是艺术的……大家都知道，舞台与观众之间的联系通常是通过移情作用而产生的。在今天，墨守成规的演员总把心力集中在创造移情作用这一点上，以致人们可以说：“在他看来，这就是他的艺术的主要目标。”如上所述，与通过移情作用而产生的效果，正如水之与火，是绝不相容的。‘间离效果’的技术实际上是为了防止演员去创造移情作用——至少是防止演员去创造通常程度的移情作用。”¹⁸

布莱希特谈论的是表演技术，但是，表演的目的是为了观看，其最终目的是让观众不要“移情”地观看，不要全身心投入地观看。也就是说，让观众保持距离地观看。布莱希特的戏剧理想是，观众在看戏剧，但并不沉浸在戏剧之中进而被戏剧所吞没，相反，他们应该和戏剧和舞台保持距离，并时时意识到自己是在看戏。这是一个自觉的观众角色。事实上，也只有和舞台拉开距离，才能真正地对舞台洞若观火。本雅明的游荡者，就是波德莱尔的游荡者和布莱希特的观众的一个奇妙结合：一个不移情的游荡者，一个四处闲逛的观众。对本雅明来说，布莱希特的舞台换成了19世纪中期的波德莱尔的巴黎；波德莱尔街头的热情游荡者带上了布莱希特式的冷静眼镜。这个独特的将街道当做自己居所的闲逛者，迈着闲散的步伐在街头四处打量，但又和这个高度发达的资本主义都城终究是格格不入。他是19世纪中期的现代性的产物，但又是这个现代性的对抗者。他生活在他的时代，一刻不停地观看他的时代，他如此地熟知他的时代，但是，他也是这个时代的陌生人。他和他的时代彼此陌生。

¹⁷ 《波德莱尔美学文选》，第481-482页。

¹⁸ 布莱希特：《间离效果》，邵牧君译，《世界电影》，1979年第3期，第157-158页。

四

这样正在观看他的时代的游荡者是什么人呢？我们正是在这里切入当代（当代人）的概念。什么是当代？用阿甘本的话，“当代性就是指一种与自己时代的奇特关系，这种关系既依附于时代，同时又与它保持距离。更确切而言，这种与时代的关系是通过脱节或时代错误而依附于时代的那种关系。过于契合时代的人，在所有方面与时代完全联系在一起的人，并非当代人，之所以如此，确切的原因在于，他们无法审视它；他们不能死死地凝视它。”在此，阿甘本表明了保持距离的重要性。只有保持距离，才能“死死地凝视它”。也只有保持距离，才不会被时代所吞没所席卷，才不会变成时尚人。对于阿甘本来说，真正的当代人，就是类似于本雅明的游荡者或者布莱希特的观众那样同观看对象发生断裂关系的人。用尼采的术语说，就是不合时宜的人。只有和自己的时代发生断裂或者脱节，才能“死死的凝视”自己的时代。这是布莱希特和本雅明的延伸：从布莱希特的格格不入的看戏到本雅明的格格不入的看城市，最后到阿甘本的格格不入地看时代。阿甘本将这样的观看自己的时代，观看现在的人，称之为当代人。

当代人必须死死地凝视他的时代，那么，他到底要在时代中看到什么？他是要像波德莱尔笔下的人那样紧紧地凝视如同充满电流的沸腾生活吗？“当代人是紧紧凝视自己时代的人，以便感知时代的黑暗而不是其光芒的人。对于那些经历过当代性的人来说，所有时代都是黯淡的。当代人就是那些知道如何观察这种黯淡的人，他能够用笔探究当下的晦暗，从而进行书写。”也就是说，当代人并非被时代之光所蒙蔽的人，而是在时代之光中搜寻阴影的人。他和时代保持距离，就是为了观看时代的晦暗，是主动地观看这种晦暗。因为，“当代人”天生就是被这种晦暗所吸引的人。“他将这种黑暗视为与己相关之物，视为永远吸引自己的某种事物。与任何光相比，黑暗更是直接而异乎寻常地指向他的某种事物。当代人是那些双眸被源自他们生活时代的黑暗光束吸引的人。”

但是，到底什么是时代的晦暗？它是时代之光的对立面吗？对阿甘本来说，晦暗和光密切相关。晦暗并不意味着是绝望的深渊。相反，晦暗也是一种光，它是试图抵达我们但从未曾抵达我们的光。所谓的黑暗，不过是光的未曾抵达的临近，是光的黑暗闪现，就像宇宙中有一些“最远的星系以巨大的速度远离我们，因此，它们发出的光也就永远无法抵达地球。我们感知到的天空的黑暗，就是这种尽管奔我们而来但无法抵达我们的光，因为发光的星系以超光速的速度远离我们而去。”因此，这些黑暗不过是我们看不到的光，无法抵达我们的光。光并非同黑暗一刀两断，而是被黑暗所包裹而难以挣脱它的晨曦。这是光和黑暗的辩证关系。就此，我们感知黑暗，在某种意义上，也是去感知光，感知无法进入到我们眼帘中的光。时代的晦暗深处，还是有光在临近，即便是遥遥无期的临近。感知和意识到这一点的人，或许就是当代人。作一个当代人，就是要调动自己的全部敏锐去感知，感知时代的黑暗，感知那些无法感知到的光，也就是说，感知那些注定要错过的光，感知注定要被黑暗所吞噬的光，感知注定会被隐没之光。在此，当代人，用本雅明的说法是，正是因为绝望，才充满希望。在这个意义上，当代人就是脱节之人：与时代的脱节，与时代之光的脱节。他对时代的光芒不敏感，而是对时代的痛苦，对时代脊骨的断裂异常敏感。

这是当代人的特征。但是，还有另一种当代性。与时代保持距离，既指的是生活在这个时代但又是和这个时代格格不入的状况；同时，它也可以指人们将自身的目光投向古代和过去。古代和当

代有一种显而易见的距离，但是，“在最近和晚近时代中感知到古老的标志和印记的人，才可能是当代的”。阿甘本这是对保罗和本雅明时间概念的呼应：当代是对过去的统摄，过去总是潜入到当代中。就此，起源也总是活在当代中，并在当代成为强劲有力的要素，它们不屈不挠地存在于当代，就如同儿童特性总是在成年人内心中持久而顽固地活跃一样。与此相似的一个例子是，先锋派总是在原始艺术中寻找素材。一个当代人不仅要在空间上拉开他和自己的时代的距离，他还要在时间上不断地援引过去：“当代人不仅仅是指那些感知当下黑暗、领会那注定无法抵达之光的人，同时也是划分和植入时间、有能力改变时间并把它与其他时间联系起来的人。他能够以出乎意料的方式阅读历史，并且根据某种必要性来‘引证它’，这种必要性无论如何都不是来自他的意志，而是来自他不得不做出回应的某种紧迫性。”¹⁹也就是说，做一个当代人，总是要在某一个迫切的关头，自觉不自觉地向过去回眺。

正是由此，保罗被阿甘本称为具有当代性的人。因为正是他特有的弥赛亚的时间观念，他让现在将过去统摄起来，现在不断地引证过去，不断地追溯过去，以至于时间流逝的线性进程被终止，被打断，时间不得不停滞下来。时代也因此出现了一个断裂和凝固。也正是因为这个时间的断裂，我们才有机会凝视这个凝固的时代，凝视这个断裂地带涌现出来的晦暗。这就是阿甘本所说的当代性的意义。就此，保罗具有当代性，对阿甘本而言，就意味着保罗的时间概念具有当代性，保罗对历史和时间的思考具有当代性。或者说，我们必须领悟保罗和本雅明这样的历史概念和历史哲学，才可能成为当代人，才可能真正地思考什么是当代。

保罗确立了当代性的概念，但这并不意味着保罗本人就是我们的同代人。这也是阿甘本和巴丢的差异。在巴丢论保罗的书中，他明确地宣称，保罗是我们的同代人。对巴丢来说，保罗是当代的，并不是因为他对历史和时间概念的特殊思考，并不是他对当代性的思考，而是因为保罗为普遍主义奠定了基础，或者说，保罗提出了一种特殊的普遍主义，一种真理的普遍的独一性（universal singularity）。更具体地说，保罗有关耶稣复活的寓言展现了一种独特的思考，一种在今天仍旧具有紧迫性的思考——正是在这个意义上，巴丢称保罗是我们的同代人。

为什么保罗对今天而言具有紧迫性？“在普遍化流通的时刻，在瞬间文化交流的幻影中，禁止人流通的法律和规则正在到处繁殖。”法国尤其如此，右翼的勒庞党要求一种纯正的法国人身份，他们信奉一种封闭的同一性，一种纯粹的身份原则，一种拒绝普遍性的独一性原则。巴丢认为这种身份同一性原则和资本主义达成了密谋，因为资本出于自己的目的对主体和身份进行创造和发明，尔后对其进行空间分类和同质化，进行德勒兹意义上的再辖域化。结果就是，一种同质化原则和绝对的单一的身份原则建立起来。就法国而言，将外国人，将一切非法国人拒绝在法国大门之外就变得自然而然。但是，我们看看保罗是如何地对此提出了反驳的，他是这样讲的：“并不分犹太人，希利尼人，自主的，为奴的，或男或女。”“保罗将好消息（福音）从严格的封闭中拉将出来，从严格限制它的犹太人群落中拉将出来。”²⁰福音和上帝是针对所有的人，上帝不偏待任何人。这正是耶稣复活的寓言所表明的东西——上帝成为所有人的上帝，而不再是犹太人的上帝。上帝成为一个普遍的上帝。所有的人都会不受限制地得到承认。二千年前的保罗的教诲对今天的排外主义和特殊主义仍旧是必要和迫切的回应——就此而言，保罗并没有远离我们。

¹⁹ 上述引文均出自阿甘本《什么是当代》，刘耀辉译，北京大学出版社，即出。

²⁰ 巴丢，“保罗：我们的同代人”，陈永国译，《生产》第三辑，汪民安编，第303页。

就此，对阿甘本而言，保罗的当代性，意味着保罗提出了什么是当代性：一种特殊的时间观念，也即将现在将过去统摄在一起的时间观念。对于巴丢而言，保罗的当代性，是因为他所持的普遍主义原则，一种打破狭隘的地域主义的普遍性原则，在今天仍旧具有当代意义。所以他仍旧是我们的同代人。而且，他开启的普遍独一性原则，对于巴丢而言，具有更加重要的启示意义。他不仅是我们的同代人，我们甚至要说，他更主要的是巴丢本人的同代人：正是从保罗这里开始，一种特殊的真理概念，一种普遍独一性的真理概念，播下了种子，而巴丢则将这颗种子培育成了一颗哲学大树：一种有关事件和真理的哲学大树。就此，巴丢，作为一个现在的时间，在向保罗——一个过去的时间——回眺。本雅明和阿甘本的破除空泛的线性时间原则，在巴丢这里得到了活生生的实践。

21

²¹ 事实上，阿甘本和巴丢对圣保罗的解释有很大的差异。阿甘本对巴丢的解释很不以为然。巴丢将保罗解释为普遍主义的奠基人——这点或许受到德勒兹的影响。德勒兹在《尼采与哲学》中将上帝复活解释为一个普遍性的上帝的复活：犹太人的上帝死了，复活的是针对着所有人的上帝。阿甘本在《剩余的时间》中对巴丢提出了反驳。他认为保罗没有这样一种超越性视角，“在犹太人或希腊人深处，没有普遍的人，没有基督徒，也没有原则和终点，留下的只有剩余，以及犹太人或希腊人与其自身一致的不可能性。”（见《剩余的时间》，第66页），对于阿甘本来说，真正重要的不是普遍性，而是剩余。不过，普遍主义是巴丢的保罗解释中的一个观点。另外一个观点可能更加重要，即巴丢在这里论述了他的事件、真理和主体的概念。对巴丢来说，真理是被宣布真理的主体而确定而存在的。也即是说，真理是被宣称的，是对事件的一次宣称。但是，主体宣称事件时，必须对这事件和真理保有绝对的忠诚。主体正是因为忠诚于事件而成为主体。从这个角度而言，真理就不是一个澄明，而是一个过程。“真理完全是主观的（它属于一个宣言，证明与事件相关的一个信念）”。在巴丢看来，保罗在耶稣复活中的所作所为，恰好体现了这样一个观点：保罗宣布了事件（耶稣复活），并且对这个事件绝对忠诚。耶稣复活这个事件就此成为一个真理，而保罗因为对这个宣称的绝对忠诚而成为主体。就此而言，真理是独一无二的。没有什么东西能够概括它。这样，它就脱离了任何的语境。而一旦脱离了任何语境，它又是普遍有效的——因为它不受背景的限制。这就是巴丢所讲的真理的“普遍独一性”：耶稣复活是一个独一无二的真理，但是，它摆脱了罗马的背景，摆脱了犹太人的背景，从而获得普遍性。

作者簡歷 | Author Profile

張志揚教授現為海南大學社會科學研究中心社會倫理研究所暨外國哲學學科點專職教授。研究方向包括：德國現代哲學（現象學、存在哲學、解釋學）。主要著作有《形而上學巴別塔—下篇“重審形而上學的語言之維”》、《西學中的夜行—隱匿在開端中的破裂》、及《偶在論譜系—西方哲學史的陰影之谷》。

Professor Zhang Zhiyang is a full-time professor at the Research Institute for Social Ethics, Research Centre for Social Sciences at Hainan University. His main area of studies include: modern German philosophies (phenomenology, existentialism, hermeneutics). Some of his major publications are *The Metaphysics of the Tower of Babel – Vol. 2 “Re-assessing the Linguistic Dimension in Metaphysics”*, *An Evening Walk in Western Learning – the Cracks Hidden in the Beginning*, and *Genealogy of the Theory of Contingency: The “Shadowy Valley” of the History of Western Philosophy*.

論文大綱 | Paper Abstract

（原標題：「什麼現代性？誰的現代性？」）

什麼「現代性」？是追問「現代性」的樣態。如現行中的主流「個人的」、「慾望的」、「功利的」現代性，以及與此相非的另類，等等。

誰的「現代性」？是追問「現代性」的指歸。如現行中的主流「西方中心的」、「資本表現的」、「技術物化的」，以及與此相非的另類，等等。

然後，再看東西方不同文化類型之藝術旨趣在各自現代性中應有的作用。本文以此為限。

換句話說，本文受其宗旨限制，兩個實際方面存而不論：一個是藝術創作與其藝術理念之關係；一個是藝術作品與其市場運作（策展、評價、收藏、拍賣）之關係。

(Original title: What is modernity? Whose modernity?)

The question of “What is modernity” is an inquiry into manifestations of modernity. It looks at the notions of “individualism”, “desire”, “utilitarianism”, as well as other alternatives that oppose to them, etc.

On the other hand, the question of “Whose ‘modernity’?” would delve into the destinations of “modernity”, such as “western centric”, “capitalistic”, “technical and materialistic”, as well as other alternatives that oppose to them, etc.

It further explores the effect of viewing the artistic interests of the cultural variations between the East and the West under such contexts. From the understanding above, it is possible to explore the expected effect of modernity through the different artistic interests between cultural types - the East and the West. This article only discusses the contexts above.

In the other word, as is limited by the discussion, this article will not relate to two aspects: (1) The relationship between art work and artistic ideas; (2) The relationship between artworks and marketing (exhibition, critique, collection and auction, etc.).

檢討當代藝術的現代性前提

An Examination of the Presupposition of Modernity in Contemporary Art

墨哲蘭

Mo Zelan

一、解題

（原標題：“什麼現代性？誰的現代性？”）

什麼“現代性”？是追問“現代性”的樣態。如現行中的主流“個人的”、“慾望的”、“功利的”現代性，以及與此相非的另類，等等。

誰的“現代性”？是追問“現代性”的指歸。如現行中的主流“西方中心的”、“資本表現的”、“技術物化的”，以及與此相非的另類，等等。

然後，再看東西方不同文化類型之藝術旨趣在各自現代性中應有的作用。

本文以此為限。

換句話說，本文受其宗旨限制，兩個實際方面存而不論：一個是藝術創作與其藝術理念之關係；一個是藝術作品與其市場運作（策展、評價、收藏、拍賣）之關係。

【插入】

文章按“解題”寫完了七分之五，才發覺我錯誤地理解了研討會的主題。於是向引薦我參會的老友皮道堅道歉，並說明我為什麼錯誤地理解“現代性”的原因。我願意把它放到這裡作為“錯位”說明，至少它也算作一則解釋學案例。

本研討會主題“另一種現代性，還是當代性？中國傳統媒介在當代藝術中的實踐及論述”。我居然把“當代性”忽略了，只在“另一類現代性”上做文章，把它作為前提放到大範疇“現代性”中做了政治哲學書寫。

怎麼會造成如此錯位？當然首先是“隔行”，其次是“當代性”在我的理解中並沒有從“現代性”中獨立出來，其三也是最重要的，中國始終沒有走出“西方現代性”的“在押”狀態，所以一看到“現代性”我的直接反應就是“什麼現代性？”、“誰的現代性？”，如此等等。

我是做西方哲學的。上個世紀九十年代初，我南遷海南島與原來淵源頗深的繪畫藝術界隔斷了，一隔就是二十年。記得九十年代國內在“語言哲學”轉向之後興起了“後現代性”與“現代性”之爭，當時各界學人大都習慣性地把“後現代性”的“後”完全當作時間排序的“後”，故“現代性”之後曰“後現代性”——“愈後彌新”。以此類推，“後現代性”之後應該是更新的“後後現代性”了。對此，為了揭穿“後現代性”與“現代性”同屬“虛無主義”範疇，我把“後現代性”解釋為恰恰是回溯“現代性”之前對“現代性”的形而上學“同一性”前提進行解構性反省，即啟蒙的“中心一元論”和“前提同一性”是偽造的虛假的，由此達到形而上學“整體”拆解成“碎片”的效果，

並以此為條件審核重新進入“現代性”的資格——反形而上學本體論；只是“後現代性”在其形態上更其“碎片化”

所謂“當代性”無非是把“後現代性”之後的各種問題域概括為現象學的“當前化”，然後在各種“碎片”上建立起“微型理論”。雖手工靈巧精緻，但始終不離大範，即思想仍在西方資本現代性的藩籬中。我沒有菲薄“微型理論”的意思，僅指出當代性的“微型理論”在其解釋學的解釋指向上仍受制於西方現代性意識形態之規定。又一輪學術明星齊澤克、阿甘本就是明證。

也有人沒有停留在“碎片”上。八十年代末我對西方形而上學的清理得出“語言兩不性”：“語言既不能證明本體論存在，也不能證明本體論不存在”。所以，很快也就遠離了“現代性”、“後現代性”、“當代性”的時間演繹，專注對西方形而上學如此“兩級搖擺”（“本體論”與“虛無主義”）的根源深入追問。正逢此時，友人劉小楓引進施特勞斯的政治哲學和古典學，對西方“現代性”、“後現代性”統名之曰：“現代理性主義”，其本質歸根結底“虛無主義”，目的是要重歸古希臘“柏拉圖政治哲學”以面對“城邦與人”的“基本事實”，而不是被各種花里胡哨的西方哲學理論引離事實而“走火入魔”。由此在國內也引起了規模不算小的“形而上學回潮”。

因此在西學中，我經歷了兩種回歸，一種是施特勞斯的政治哲學回歸，即回歸到“古希臘”柏拉圖政治哲學。在此之前我還開始了另一類回歸，即海德格爾式的回歸“早期希臘”前蘇格拉底之思想的原始性開端——破裂的但二重著的“裂隙”——我把它叫做西方哲學史開端的“陰影之谷”。只有“另一類回歸”，西方哲學、政治哲學、神學、政治神學及其文化思想，對於我，才像“白色神話”消失了它的“普世價值”光環，還原它終不過是地中海次生文明的延伸物，儘管帶著它們歷來帶著的無限擴張的“帝國夢想”。

我之所以如此簡約地交代一番，除了解釋我“錯位”的原因，還想指出一個關節點：“現代性”歸屬西方啟蒙思想，即導向西方殖民化道路，因而不徹底清算“現代性”，恐怕很難迷途指津以尋覓中國文化歸根復命的中和之路，也就改變不了世界文化迅速技術化功利化的單一格局。

我以自身為例，不管能力與時間所剩無幾，我開始了返回“中國文化種姓”的行程，而且行囊不是空空。

（插入完。）

【接前一】

二、本文的理論背景——西方意識形態及其現代性源流

本文的理論前提在於，對英美主導的西方文化類型（種姓）及其“普世化”的意識形態有過徹底的清算。其主要點如下：

（1）柏拉圖-亞里士多德始作俑者的“形而上學本體論同一”構成西方哲學史的主流，但歷來就是一個幻影，以致尼采得出“歐洲虛無主義”的結論：“柏拉圖主義即顛倒的虛無主義”。在西方哲學史上則表現為“兩極”搖擺：“形而上學本體論同一”為一極，破產後導致“虛無主義”另一極；虛無不是出路，遂再召回形而上學重建（虛構）本體論同一，歸根結底仍是虛無主義；如此搖擺反復不已。但“兩極”純系假象，實為“一體兩面”。尼采所言極是。

(2) 中世紀“基督教一神論”不過是亞里士多德形而上學本體論的邏輯延伸物，不僅猶太教神學家斷言“亞里士多德的上帝與亞伯拉罕的上帝何干”，連現代哲學家海德格爾也明確區分：希臘“諸神”和基督教“上帝”都屬於“計算性”的“形而上學”之“神”，以“最後之神”為臨界，遠非更原始的“無形神”。

(3) 古希臘自然理性的“知識即德性”表明“善”是“知識性”、“功能性”的，即有好壞優劣的功利傾向。它直接傳承著近代啟蒙理性的“知識即力量”（手段）和現代的“知識即功利”（目的）。所以，西方理性在本質上對“知識”的“原罪性”歷來取非批判的抗命態度，由徹底的“抗神”走向徹底的“唯物”，乃至唯物到“非人屬”的極致成為泛科學技術之宇宙論物義論。馬克思的“歷史唯物論”（人歸結為“生產力”）也是其代表之一。

(4) 尼采的“強力意志”及其“主奴道德”是西方袒露出來的政治哲學秘密，它隱藏在民主自由的“高貴謊言”中。正如“平等交換”掩蓋著“資本的自我增值”一樣。離開“資本”的如此夢幻般的本質而奢談一般的民主自由，如果不是人格化資本明目張膽的欺騙，就是文化資本擁有者的自欺欺人。授命於早期共濟會撰寫《國富論》的亞當·斯密乃始作俑者。

(5) 西方啟蒙理性開“現代性”先河，一開始就陷入“現代性悖論”：“現代性”若是永恆者的永恆在場，那麼“現代性”就是一個假象；“現代性”若是永恆者永恆在場的終止，“現代性”就只能是一個破碎的“當前性”；所以，“現代性”並不能如己所願地給出一個形而上學規定。剩下的只是被現代技術推動的“現實流”：“一切以條件為轉移”。首推“個人本位主義”，緊接著就是“慾望造反精神”，致使“個人慾望的無限性擴張”成為經濟消費主義和政治民主主義的主動輪。而且“個人”愈來愈“單子化”，不僅從族群、家庭倫理中解脫出來，也使類生存的婚姻成為多餘，“性慾”變成純粹自我享受的“剩餘快感”。如此單子化的慾望個人，離“機器人”只有一步之遙。所以，西方走向科學技術主宰世界的“物義論”，實乃其一以貫之的自然歸屬。

簡言之，我把它們歸結為“西方意識形態”的“四重根”——重解西方的“地、天、神、人”：

“神”：神學——排他的“一神教”	“神義論”
“天”：哲學——獨斷地“一元論”	“准神本輪”
“人”：政治——帝國夢想的“強力意志”	“人義論”
“地”：科學——黃雀在後的“機器人三定律”	“物義論”

以上是我的研究成果。確切地說，是我的研究成果如“語言二重性”、“臨界思想”、“偶在論譜系”燭照的西方思想史事實，並賦予了另類走向的意義空間。²

¹ 不同於中國老子《道德經》中記載的“四大”：“天、地、人、道”。雖同樣“四大”，取向不同：西方取“大而伯之”，中國取“大而化之”。兩種文化種性，要么“相反相成”，如今天然，中國弱勢；要么“相輔相成”，中國強勢，即愈強制強、大而化之以致中和，世界之幸焉。

² 請主要參閱拙著《形而上學的巴比倫塔之下篇“重審形而上學的語言之維”》武漢華中理工大學出版社1992年，同濟大學出版社2004年再版、《西學中的夜行——隱匿在開端中的破裂》香港牛津大學出版社2009年、華東師範大學出版社2010年、《偶在論譜系——西方哲學史的陰影之谷》復旦大學出版社2010年。

需要特別強調的是，我對西學的態度首先具有純學術性質。上世紀八十年代初，我是或基本是虛無主義者（凡徹底堅持個人本位主義者，不管其理性多麼強固堅定，皆屬虛無主義），從哲學虛無主義到政治虛無主義，最後幾乎虛無到民族文化的根底上，才驚覺一個現象：

西方不管怎樣有人標榜“虛無主義”或大反“西方中心論”，從尼采到福柯、德里達，他們宣揚的“虛無主義”、“解構主義”從來沒有觸及西方文化的根脈“希臘文化”，而且始終像黑格爾那樣把它視為自己的“精神家園”。唯獨到了非西方國家的民族文化那裡，其“啟蒙”知識分子接過虛無主義才“義無反顧”地把自己民族文化的命脈連根拔掉，徹底虛無而後快！

從此（九十年代初），我對西方文化的清理改變了方向，尤其清理到啟蒙理性的殖民主義實質、清理到政治哲學和政治神學的“自然法”、“強力意志”及其“主奴辯證法”，才打開了非西方民族文化“啟蒙即滅亡”的醒悟之門。

最後，西方文化走上“非人屬”的科學技術宇宙論物義論道路，非西方文化（屬神的或屬人的）的存在合理性合法性終歸浮出水面，西方文化的“普世價值”遂還原為“白色神話”而已。

適逢其會，前不久我從友人推薦來的信息中初識了兩個同路者：

（6）法國人雅克·朗西埃《民主之恨》和美國人佔領華爾街運動背後的理論家大衛·格雷伯《債：第一個5000年》及其芝加哥大學人類學導師 Sahlin 的《西方對人性的錯覺》。更證實了我對西方文化之三根“物極必反”的“骨刺”——“人性”、“民主”、“技術”——的危機診斷。

我在行文中會對他們有所涉及，其實是我按斷章殘句的聯想，帶有明顯的“我屬”性質。因為抱歉，我沒能讀到原著或中譯文。

三、中國“現代性”的兩難命運

“現代性”無疑是西方現象和西方理論，並根據“西方中心論”和“西方一元觀”（包括馬克思主義及其“生產力-物義論”）發展成今天對世界的普世要求。這本身就是“西方意識形態”表現：地中海區域的希臘和羅馬文明，在人類四大原生文化（埃及、西亞、印度、中國）之外，屬再生文明，但卻在哲學與政治上自居“普世價值”地位。所謂“意識形態”，按經典定義：“把特殊的東西說成是普遍的東西，攫真理性之名；再把普遍的東西說成是統治的東西，獲權力性之實。”所謂“西方意識形態”，即“凡西方皆真理，凡非西方必跟而從之”，謂之“啟蒙”。如果以此作為理所當然的前提，我這篇文章不僅不合時宜，根本沒有意義。這正合“西方意識形態”的“獨斷論”目的。也就是說，它的“真理性”是強力賦予的，並在強力下殖民為“主奴習性”——不言而喻到不成文法。

中國在其視野下生活了一百多年，所謂“救亡與啟蒙的重奏”。其隱含的“絕對命令”是，不啟蒙就要挨打就要亡國滅種；啟蒙即西化仍是亡國滅種。例如，即便“救亡”了，成立了“新中國”，不走資本主義道路走社會主義道路，也還是按照西方馬克思主義那一套“歷史一元觀”和“生產力

物義論”，仍在西方視域中。今天，當下，很多人認為還不夠，非按照西方式民主自由資本主義才算達到“普世真理”——非如此“啟蒙”不能活。這就是典型的“西方意識形態”獨斷（蒙蔽）：中國人沒有真正意義上的自主選擇，一切以西方馬首是瞻。所以我說，西方啟蒙主義即殖民主義，二者手拉手向非西方進行無硝煙的殖民戰爭——“軍事帝國主義”從打頭陣轉為殿後，代之以“經濟帝國主義”和“文化帝國主義”，從未因“民主”而間斷。因為根本沒有單一的“民主”這回事，¹“民主”背後仍是“強權意志”的“操縱之手”。

事實上，在“西方現代化”套路中，中國陷入“兩難”：不現代化，亡；現代化，亦亡。因為，啟蒙就是西化，說到底，技術化、功利化、慾望化。如果中國對此沒有足夠的意識，情況必然如此。

除非改變公式：“現代化”不等於“西化”。這裡才是“羅陀斯”，有本事就在這裡跳，不要按別人的譜子跳舞。

我從“中國人問題”與“猶太人問題”的對比研究中，發現了一個“白烏鴉”推翻“黑烏鴉”（啟蒙）普世的特例，它就是，猶太人或猶太民族，一個反啟蒙的民族。

從數量上看，猶太民族是個小民族。近兩千年來，居無定所，在其他民族中常被驅趕甚至被屠殺，以致二戰幾乎被納粹趕盡殺絕，犧牲了 600 多萬人。但令人驚訝的是，這個民族從來沒有化整為零地消失掉。一部《托拉》（聖經舊約）就讓他們存活下來，而且始終是“作為神的特選民族”存活下來。

其中特別值得注意的是，除了“存亡”或“救亡”問題，猶太民族歷史上從來沒有出現過什麼“啟蒙”問題。他們非常清楚：“啟蒙”就是背棄自己的保護神“耶和華”，即背棄自己的民族文化之根脈，故啟蒙即亡族。儘管對於猶太青年人，除了“肉體割禮”，始終還必須面對“猶太人問題”的“精神割禮”，即“做不做猶太人、如何做一個真正的猶太人？”結論當然總是“如何做一個真正的猶太人”，即做耶和華神的“特選子民”，由此傳承猶太人之為猶太人的民族命脈，與其他民族劃分出不可認同、亦不可混同的民族界限。這在人類歷史上實屬一個奇蹟。由此也招來了歐洲“以個人主義無限性慾求為宗旨”的現代性之忌恨。²

相比之下，中華民族現代史困擾於所謂“救亡與啟蒙”的“雙重變奏”，至今還自覺自願地把西方的價值標準當成“普世價值”作為“啟蒙”自己的絕對尺度，恨不得把自己完全西化了去才善罷甘休；所謂“新儒家”，不是“唯識宗”底新儒家，就是“新康德”底新儒家，不是“新理性”底新儒家，就是“西體中用”之“新馬克思主義”底新儒家；更有知識分子還耻於做中國人，成天想的不是“脫亞入歐”、“脫亞入蘇”，就是“脫亞入美”，像無根的轉蓬。從來不反省這種“啟蒙”的殖民主義性質已經造成了幾乎亡族滅種的危險。其中一個現象尤其令人警醒，猶太人中的“文士”即知識分子是固守民族文化根脈的自覺者，宣講《托拉》成為凝聚民族精神的靈魂，而中國的“士”即“知識分子”，完全背道而馳，以變“啟蒙”為“西化”而後快……以致今天，知識分子自身底“啟

¹ 閱盡西方體制，沒有不是羅馬帝國開創的“君主制”、“貴族制”、“民主制”三制合一。如美國的總統制（君主制）、參議院（貴族制）、眾議院（民主制）等。

² 請參閱雅克·朗西埃《民主之恨》杜可柯譯，香港 2009 年。

啟蒙之蒙”即“歸根復命”，成為中華民族真正復興的先決條件。當然，這是要以反省“現代性”為前提的，是否也會招來猶太人曾一直招受的“以個人主義無限性慾求為宗旨”的現代性之忌恨？

當然，猶太人問題遠非如此簡單。它還有另一面：

歷史上，金錢，幾乎是猶太民族與其他民族保持世俗聯繫的唯一渠道。而這個渠道，權且從馬克思對“資本”夢幻本質的研究開始（資本作為民主自由的本質難道不更彰顯其所謂“普世價值”？），其實際贏家幾乎總是猶太人。“夏洛克”就好像是全人類的“高利貸者”，恰如本雅明描述的“穩操勝券之手”。今天的世界金融不就是這樣操縱在猶太人手裡嗎？不僅如此，從資本到物——能破物取力之最大者莫過於“核彈”，也是猶太人獨領風騷。此外，二戰後對納粹屠殺猶太人的全面取證到傳媒播撒以致深入人心到“驚天地泣鬼神”的地步，猶太人絕對佔領了道德上的制高點。謹此三項——金融、科學、信息——誰人可比？

這個世界上只有猶太民族能夠打通“神” - “人” - “物”，當然是在歷史性地被驅趕被屠殺歷盡劫難之後。但是，絕對信神的民族為何沉迷於物？這三種物質力量將把人類引向何方？救贖，還是毀滅？仍然是個謎！

——真正的“斯芬克斯之謎”，按埃及奧義，其詛咒是在（西方）人自以為勝利了的成功中執行的！俄狄浦斯及其子孫的災難綿延，以儆效尤。豈非摩西“十一戒”！

哈，哈姆雷特思考的是“猶太人問題”——“去死，還是去活？”

中國人可以從中得到啟示。比如，可以把“馬克思主義”及其“生產力物義論”借用到底。“域中有四大”，不大不足以立言成事，但尤其要慎獨而清醒：不走“大而伯之”，而走“大而化之”的人仁之路，這才是中國文化的精髓所在，使世界“致中和”——是之謂“歸根復命”。

四、現代性——資本操作的瘋狂與文明

“現代性”，已經被抽象為幾個原則。

首先必須按照“西方意識形態”進行現代化，即貫徹西方中心論（現在是美國中心論），它簡化為“普世價值”的“人權高於主權”——據說源自古希臘悲劇《安提戈涅》。但究其實，“普世論”者做了有利於現代西方國家的單方面解釋，即人權個人單子化，與民族、國家無關，以致可以用它來實行一個國家任意顛覆另一個國家的“民主攻略”。換句話說，“人權高於主權”變成了帝國主義侵略的方便法門。

然後就是“個人—技術—慾望”同質化即民主化中“個人欲求的無限性擴張”。這一點，我在《如何閱讀傅勒〈思考法國大革命〉》的“民主悖論”中有所詳述（2004年、2010年）。法國人朗西埃在《民主之恨》中也有專門論述。

此時此刻，我願意特別突出大衛·格雷伯的一個驚人觀點。據傳，佔領華爾街運動背後的理論家大衛·格雷伯的新著《債：第一個 5000 年》的主要論點之一：為了理解現代金融（如美元和美國軍事力量的關係），需要深入了解妓女史，奴隸貿易史和戰爭史，而非如斯密和馬克思那樣用“慾望的雙重一致性”來解釋貨幣的起源。格雷伯指出，當經濟學家談到貨幣的起源時，並不會馬上提到債務這一概念。首先出現的是以物易物，隨後是貨幣，然後借貸才發展起來。“近一個世紀以來，包括我在內的人類學家，不斷指出以這種方式看待貨幣歷史是錯誤的。經濟活動究竟怎樣存在於現實的社會群體和市場中？當我們對這個問題加以仔細研究的時候，會發現幾乎每個人都處於負債的狀態，只是負債的形式各不相同。”可是經濟學家為什麼要一再重複貨幣起源的錯誤？“這是因為貨幣的起源是他們經濟學的基石之一，有了貨幣研究這個東西，他們就沒必要在經濟學研究中思考人的問題，他們不會把人與人之間的愛、恨等複雜的情感關係和社會關係帶入經濟學研究之中，可事實是這些東西才界定了我們人類的生活。”³（重點系引者所加）

我說過，我不知道格雷伯如何論述“為了理解現代金融（如美元和美國軍事力量的關係），需要深入了解妓女史，奴隸貿易史和戰爭史”，但奇怪的是，我讀這句話，大腦反應出來的意義聯想空間卻呈現出另一番景象，確切地說，我按照我的知識儲備和問題意識對它做了如下的意義補充（類似德里達的“延異與增補”）。

要了解貨幣的起源，為什麼偏偏突出強調如此三類：

妓女史	奴隸貿易史	戰爭史	
(肉體)	(靈魂)	(生命)	————— (三層底線)

其中浸透著兩個被掩蓋的現象：

一個是在現實的社會群體和市場中，“幾乎每個人都處於負債狀態，只是負債的形式各不相同”；
(如用人自身的三層底線負債)

一個是貨幣研究完全抽象了“人與人之間的愛、恨等複雜的情感關係和社會關係”。
(三層底線亦即是絕對抽象的底線)

顯然，“妓女”、“奴隸”、“戰爭（按：將生命擲入死亡——西方鼓吹“人性”、“普愛”卻是十字軍聖戰、販賣黑奴、兩次世界大戰的策源地。豈不反諷！）”如此三者可以說是“人與人之間的愛、恨等複雜的情感關係和社會關係”極致到變態的表現，而且，三者中的人無疑更是社會中最嚴重的“負債者”。兩項聯繫起來，債權者向負債者“妓女”購買“肉體”，債權者向負債者“奴隸”購買“靈魂”，債權者向負債者“士兵（僱傭者）”購買“生命”。這種購買行使了貨幣“最抽象”、“最冷酷”的職能！並且使其“合理化”、“合法化”！從而完成了貨幣的天職——“一般等價物”（其形式意義完全抽象了實質內容）。只有在這個意義上，才能說“貨幣”的“每一個毛孔都滴著血”！

³ 引自“2013-01-17 10:30 來源：東方早報作者：石劍鋒訪談”。2013年3月15日我已得到中信出版社出版的《債：第一個 5000 年》中譯本。但我不打算改變此文的理解。且留待以後專論。

看看今天，當人特別是女人被“資本-貨幣”還原為可直接購買的最本能的性慾體（色情體）時，當人被還原為“生產力”時，“妓女”所表現的“肉體”、“奴隸”所表現的“靈魂（死魂靈）”、“士兵”所表現的“生命-死亡”，原是“負債”與“償還”的“信貸”極限形式，現在已經普泛化為“信貸”的各種程度的“抵償”與“期貨”形式。而且尤其具有“壓抑與挑逗”的知識微型權力雙重性（傳媒體現）——且看《飢餓遊戲》中的“美式負債”，無非把羅馬“鬥獸場”包裝在現代科技文明中——美元上的那一只“天眼”不天天都在觀看世界各地演出的“死亡真人秀”嗎！只是，現代人已經被各種信貸式“債務”之理論（包括教育）浸泡在“慾望”兌現的“快感”（“剩餘快感”）中習以為常了，還當作“人性”、“人權”的自主實現！“資本”——或“貨幣”，比馬克思時代更徹底地完成了即兌現了如此這般的“夢幻本質”。

但是別忘了，現代性還有一個最致命的特徵——“技術”——“手段王國”之“物化手段”。一切都必須還原為“現金交易”，所以，一切都必須可計算的“量化”——“思想”不也變成“考量”了嗎？於是，萬物都是“基本粒子”量化而成，“人腦”則量化“為1000億個神經元組合”，與基因組合配對就能把“人腦地圖”複製出來，以此“定格編碼”任何一個具體人——完成“人是機器”或“人即數字”。⁴科學唯物到“物理自然主義”就是這樣實現並保障人的“人性”與“人權”的！請看今日之科學家已經預告期貨了：“2050年100名機器人妓女首先供應阿姆斯特丹紅燈區”。

西方人以及所理解的“人性”，為何從“神”降解為“人”最後降解為“物”？為何從“精神”降解為“肉體”而且還是“色情體”？為何從族群城邦共同體中的人降解為“單子個人”？難道“技術-慾望-個人”的“單子性”就是西方人追求的“人性”？只有追求到這個地步才叫做“人性的覺醒”？難怪施特勞斯把今天的技術理性標榜的科學技術世界叫做更深的“第二洞穴”。

不僅如此，更要命的，西方人如此誤解的人性，為什麼要成為其他民族文化啟蒙的普世尺度？為什麼要全人類承擔如此瘋狂文明的風險？其背後的“操縱之手”意欲何為？

五、“當代性”的碎片主義與微型理論

已如前述“當代性”是踩著“後現代性”的腳跟登場的。因而“當代性”多半都是在“後現代性”的“碎片”上建立起“微型理論”。

所以，我讀阿甘本、齊澤克的讀法可能與某些朋友們的讀法不大一樣。取兩例為證：

資料一：讀齊澤克《易碎的絕對》

第二節“資本的幽靈”

第三節“作為對象a的可口可樂”

⁴ 請參閱拙文《“人”的定義與“是”的區分》、《誰來反省科學？》。特別指出了科學技術“自我證成”的偏頗，並由此把無限完整的人引向科學技術單向度的人。

【摘要】

三個概念的內在聯繫：

馬克思“剩餘價值”——拉康“剩餘快感”對象 a——弗洛伊德的“超我悖論”

（超我悖論：如你得到的利潤越多，你就越想得到更多；你越順從超我的命令，你就越是有罪。

朱麗葉“愛的邏輯”：“我給你的越多，我擁有的就越多。”

“過剩邏輯”打破了平衡的等價的價值交換的公平邏輯。）

這個破壞的關鍵就是那個剩餘快感對象 a，它存在於一種彎曲空間中，你靠得越近，它就越逃離你的掌握。

齊澤克在這裏用一個“注釋”引出了第二次海灣戰爭中美國使用的臭名昭著的“大規模殺傷性武器”，認為這就是一個拉康剩餘快感對象 a 的實例。

【簡評】

侵略伊拉克的口實“大規模殺傷性武器”，“就是一個拉康剩餘快感對象 a 的實例”？

多俏皮的“微型理論”！儘管齊澤克先生把“大規模殺傷性武器”的美式借口也罵成“臭名昭著”，那也不過是罵罵而已，罵過之後，再臭的臭豆腐吃起來仍然是很香的，不是還美名之“剩餘快感對象 a”！

這就是“碎片上的微型理論”，它根本不在乎也不追究這種理論背後所掩蓋的正義與邪惡的是非曲直及其掩蓋的血淋淋的事實。美國打伊拉克，製造的口實是薩達姆擁有大規模的殺傷性武器、化學武器，為此公然侵略伊拉克。戰爭中，每趕到一個隱藏殺傷武器的地方，落空了，又說在另一個地方，這個從來不存在的地方不但變動，成為拉康的“剩餘快感對象 a”。至於美國打着“人權高於主權”的原則公然侵略一個主權國家的“民主攻略”，也一概“剩餘快感”了。所有這些政治哲學的原則問題都在這樣的“微型理論”的玩味中化為烏有。

這些“當代性”哲學家，還不及當時“後現代性”哲學家如哈貝馬斯、德里達、艾柯、羅蒂等“歐洲七君子宣言”對美國出兵伊拉克多少表現出了“正當的義憤與抗議”！

資料二：阿甘本對福柯“身體權力”的重讀。⁵

阿甘本對福柯“身體”（“赤裸生命”）從被動接受權力的“教化與投資”（引者按：如變“身體”為“色情體”，已非“赤裸”），再轉變為“出生-身體”主動影響權力成為民主政治的基礎，如“個人優先集體、私人優先國家”。但他同時又說，“出生”即“民族”即“土地與血”，“公民”即“國家”（引者按：前者應為“人民”即“民族”。兩者不能等同）。

不知道阿甘本先生意識到其中的困境沒有？既然“出生”關係到“民族的土地與血”，那麼“出生”的“人民”比“政治”的“公民”就應該在身體中享有更高的人權（土地、文化所有權）。即便

⁵ 借用汪民安《權力、權利和身體》，見《2012年中國美術批評家年度批評文集》皮道堅主編，河北美術出版社2012年。資料借用，觀點屬於引者。

有時可能像歌德的浮士德唱著“我胸中裝有兩個靈魂，一個要同另一個分離”，但歸根結底他們必須統一，否則就會把靈魂出賣給魔鬼靡菲斯特，迎合了帝國主義的“現代性民主攻略”（“人權高於主權”就是用“公民”殺死“人民”）。大家都知道，全世界人不可能都出生在美國，那裡容忍得了美式的“人權高於主權”的殖民算計？所以，美國人用“人權高於主權”去侵略伊拉克時，不可能不同時殺死伊拉克人的“出生、民族、土地和血”——終歸是“文化聖戰”而不是“民主運動”。

法國大革命的“公民民主”是一個“民主悖論”。在其深遠的歷史意義上，正是安提戈涅的“自然倫理與國家倫理”悖論的延伸。哪裡有“單子化”的個人和“赤裸裸”的生命？

西方理論是西方民族文化種姓的延伸，它根本無權對其他民族文化種性進行生死裁決或價值裁決。換句話說，它沒有“普世價值”，不能作為價值尺度裁決其他民族文化的優劣。正視了這個前提，就不能再一味地跟著西方理論人云亦云了。這個跟隨西方的一百多年的“在押歷史”應該結束了。

說到“微型理論”，我也把我的做法提供出來，權當另一種類型，即解釋的方向已然超出了“西方意識形態”。

資料三：重讀《巴黎手稿》的“異化勞動”⁶：看資本的“罪惡本質”何時變成了普世的“彌賽亞主義”？

歷史事實：

1840年（鴉片戰爭）至1976年（毛澤東逝世），歷時136年。

1845年（《共產黨宣言》）至1991年（蘇聯解體），歷時146年。

問題意識：

一個曾經被資本主義帝國主義侵略、壓迫與剝削激起的為民族解放為人類解放的民族革命和社會主義革命，即便因自身的局限與錯誤暫時夭折了，資本主義帝國主義為何在知識分子眼中搖身變成“民主自由的偶像”並堂而皇之地宣布“歷史的終結”……

馬克思歷史唯物主義的“阿基里斯踵”：“生產力唯物史論”。下面特別想在“人的勞動”上重新解讀以解析“生產力論”的根本缺失。

1844年《巴黎手稿》的核心是“疏遠化的勞動”⁷，四規定如下：

- (1) 人的勞動產品的疏遠化
- (2) 人的勞動行為的疏遠化
- (3) 人的族類本質的疏遠化
- (4) 人與人之關係的疏遠化

其中“第三個規定”即“人的族類本質的疏遠化”，是核心的核心，唯有它能超出私有製的界限

⁶ 本讀書筆記系1974年、1992年、2010年講授《巴黎手稿》的思想綜合。

⁷ 馬克思《1844年經濟學·哲學手稿》何思敬譯本，人民出版社1957年初版，1963年再版。“疏遠化”即“異化”。

而成為探索私有製起源的真正開端。⁸

兩年後，即 1846 年，馬克思在《德意志意識形態》中為了擺脫費爾巴哈的“人本主義及其異化”，轉而“科學”地展開了“人的族類本質的疏遠化”。最早的分工是男女的自然分工，不僅包括物質生產，還包括人自身的生產即生殖。但更根本的是“勞動”分解為“抽象勞動”與“具體勞動”：“具體勞動”只是轉移舊價值，而“抽象勞動”即純粹自然肉體筋力的付出才是追加的剩餘價值的活的源泉。這一點，在馬克思生前出版的《資本論》第一卷中得到了最經典的闡述。由此奠定了這樣一個“革命結論”：勞動者特別是工業社會的無產階級最富革命性，從而成為最後一個私有制形式的資本主義社會的當然“掘墓人”——“無產階級只有解放全人類才能解放自身”。

然而，七十年過去，蘇聯解體了。資本主義世界歡呼“歷史終結”。文化大革命後，中國走了回頭路補“新民主主義革命”的課，即在共產黨領導下發展資本主義，走“中國特色社會主義道路”。一時間，世界彷彿盡情享受著資本主義永久勝利的“剩餘快樂”。

資本主義社會走上了後工業社會科學技術發展新階段。為此，哈貝馬斯在《科學技術意識形態》中提出了“科學技術是第一生產力”。同時在《論合法性》中強調，蘇聯東歐解體，絲毫改變不了馬克思主義對資本主義社會批判的合法性。

情況遠非如此簡單。當馬克思徹底擺脫費爾巴哈人本主義比如擺脫費爾巴哈“神是人本對天國的投射”這樣的“異化”學說時，馬克思就徹底走上了“人本—生產力”化的“空想變科學”的歷史唯物主義道路。當時馬克思絕對想像不到，“人”一旦轉變為“生產力”，“生產力”是否再“屬人”，那就由不得“黑格爾-馬克思”的辯證法了。

“生產力”中有三要素：“勞動力”、“生產工具”、“生產原料”。由於“生產工具”與“生產原料”今天愈來愈成為科學技術開發的領域，幾乎把“簡單勞動”甚至“熟練勞動”意義上的“勞動力”（自然肉體筋力）排除在生產領域之外，使得“科學技術成為第一生產力”。“智力”重回高位凌駕“體力”之上。但這一點也不能排除“勞動力”的承擔著即“出賣勞動力階級”仍然是資本主義社會的最底層。可惜，“體力”的底層基座是一回事，“生產力”的“智力”高位控制則是另一回事，就像“青銅頭像”與“大理石基座”一樣。資本的傾斜一如資本的債權關係，永遠屬於資本所有者。西方國家特別是美國，被雇傭的“體力”（“肉體”）之所以享受著高額的社會福利待遇，那是因為帝國主義國家在世界範圍內對大部分發展國家掠奪和剝削的結果（其中包括“美元”的金融借貸的壟斷地位）。一旦這種外部來源被阻斷，他們將面臨著國家破產的危險。如今天希臘、西班牙、意大利等國。連美國在內，若如實償還國債，也會陷入國家破產。這就表明，資本主義國家的資本利潤，95-99%的掌握在少數人手裡；絕大部分人靠世界範圍剝削掠奪的“剩餘價值”分享“剩餘快感”而已。儘管如此，奧巴馬總統仍然敢於鄙視中國說：“若 13 億中國人都都過上美國人的生活，那將是世界的災難。”表面上指的是“地球生態破壞”（歐美國家早已破壞在先），實際上毫不掩飾“白人優先論”或“唯我種族中心主義”（羅蒂語）的帝國腔調。

⁸ 參閱拙著《疏遠化的勞動與私有製的起源》，載《德國哲學》第三輯，北京大學出版社

話說回來，馬克思的“歷史唯物主義”把“人本”完全轉化為“生產力”，直到今天“科學技術成為第一生產力”，才暴露出“生產力”概念的“非人屬”之宇宙論物義論性質。難怪在上個世紀六十年代就有人指出馬克思主義是“最後一個資本主義人本主義”，並預見“唯物生產力”將把“地球”變成“行星工廠”。

“黑格爾-馬克思”式的辯證法根本無法估計科學技術的性質，因而最終“揚棄”不了科學技術而回復人的本質自身。異化和異化的揚棄走的不是同一道路。換句話說，只要資本地利用科學技術生產力，科學技術就會“自我證成”地把人類帶向“非神屬”也“非人屬”的“物義論”時代——“人是機器”將成為這個世界的統治。

這就是“資本”把人類帶向“物的主宰”的救贖圖景。馬克思主義可以暫時救中國，但長遠救不了世界。

六、當代藝術的當代性：意識到藝術的文化種性嗎？

清理了如上所述的作為“當代藝術”的“現代性”前提，再提出這樣一種看法就順理成章了：所謂西方藝術無非是西方民族的特殊藝術，首先具有西方民族的“現代性”特徵及其“當代性”表現，絲毫代表不了什麼“純藝術”的發展方向，事實上也沒有什麼這種所謂“純藝術”。中國人太把西方藝術當作“藝術”本身，而本民族的藝術只能算“本土藝術”或“特殊藝術種類”了。西方人劃分這種“藝術等級”是一回事，我們自己接受這種“藝術等級”則是另一回事。其中的差別及其意義的“文化殖民”性質，我前面說得很多了。

當然還有一種情況是與之相伴隨的，那就是市場的介入與引導。西方思想的“優勢”在於，其思想之實用與功利的動力結構正好是與資本屬性和資本運作相符合的，猶“皮之不存毛將焉附”的“一榮俱榮一損俱損”的共存關係。

本文受其宗旨限制，兩個實際方面存而不論：一個是藝術創作與其藝術理念之關係；一個是藝術作品與其市場運作（策展、評價、收藏、拍賣）之關係。

但有一個與本文宗旨相關的藝術思想必須擺出來，它就是海德格爾《藝術作品的本源》。所謂“藝術作品的本源”，海德格爾指的是“人棲居的存在的近旁”。其實說的就是人的“出身”，也是藝術的“出身”，是藝術的“地氣”即“土地與血”。今天，西方藝術的當前性或“當代性”，離得開他們所理解的他們底“身體”即如此這般底“人性”、“慾望”和“技術”嗎？非西方的人及其非西方的藝術，為什麼要把自己的藝術變成他們底“身體”即如此這般底“人性”、“慾望”和“技術”底被殖民表現？為什麼沒有我們自己底“出身、土地與血”之深沉思考及其藝術表現？

我這樣說，絲毫不排斥一部分人學習西方藝術用他們的理論和方法模仿他們的各種現代或當代藝術類型，如技術性很強的“裝置”、“錄像”等等，甚至做到比西方“前衛藝術”還要“前衛”的藝術創作。這些都無可非議。“個人”怎樣都行。但不能因此邏輯地得出整個“民族”也該如此。相

反在其整體性上是絕對不能“本末倒置”的，即獨大別人的藝術形式，乃至獨大到連藝術人也隨之而喪失中國人底出身、土地與血的殖民地步。換句簡單的說法，“中體西用”可，“西體中用”甚至“西體西用”則不可。

我想，本研討會的宗旨“中國傳統媒介在當代藝術中的實踐及論述”正在於，從“西體西用”、“西體中用”回復到“中體西用”、“中體中用”的正道上來。

借此，我冒昧地謹向在座的藝術家們請教一種可能：

今天西方文化包括藝術，走的是技術功用的道路，從創作到市場運作，莫不如此。如前所述。它明顯地表現出“知識替代德性”（或“知識即德性”、“知識即力量”）的功利主義目的，藝術追求仍不例外。

在東方或中國看來，它所缺失的正是德性對知識或技術的駕馭與滲透，而捨此不能重顯正道的人仁德性自身。

歸結起來說，中國傳統媒介在當代藝術中的實踐及論述，能否回到德性對知識或技術的駕馭滲透而重顯人仁德性的中道上來？所謂“中道”，是指“非神”、“非物”的或“扣兩端得其中”的“中和”；所謂“德性”，並非專指社會化的倫理道德，更非指“文藝為政治服務”的政黨意識形態，而是指不受制於物而制於物的道法自然的逍遙境界，或悲天憫人的終極關懷。

我想，有這樣的人，做怎樣的藝術，都不會喪失東方文化的品格。有此參照，世界之幸也。

請恕我妄言！

望大方之家指教！

2013年3月17日海甸島

《檢討當代藝術的現代性前提》

“六、當代藝術的當代性：意識到藝術的文化種性嗎？”的補充

墨哲蘭

從“畫材與物性”談“文化種性與畫家意識”

我想借“畫材與物性”之名說幾句，作為本文“六、當代藝術的當代性：意識到藝術的文化種性嗎？”的補充。

我先假設有兩種根本不同的文化現象：甲文化和乙文化。

甲文化：道法自然，超然物象，走“自然存在”之路。

乙文化：破物取力，唯功利是用，走“技術存在”之路。

【附釋】

1.

“自然存在”與“技術存在”是借用亞里士多德的《形而上學》用語。其中主要是“技術存在”，亞里士多德定義為：人根據自身目的用技藝或技術製作的存在。後來海德格爾在《藝術作品的本源》中又根據不同的技藝或技術區分了兩種不同的製作：一種是為日常使用的“器具”，一種是為“四重根相互臨在”的“作品”。

在座諸位藝術家的作品，當然應屬於後者“作品”，儘管也用於市場等價物的交換。於是，這裡相關的，就有了“自然存在”、“技術存在”和“藝術存在”。

我暫且把“物性”看作人與自然之關係的關口。海德格爾把這“關口”描述為“地、天、人、神”四重根的“相互親密的分”；而東方則看作“天、地、人、道”四大底“無極而中和”。

“畫材與物性”與“畫家意識”，表面當然直指“藝術存在”，但其實更深的淵源卻關聯着“文化種性”之“自然存在”或“技術存在”。具體地說，涉及“藝術存在”的“材料”、材料的“物性”以及物性中顯露的“精神”是與畫家意識中的“文化種性”分不開的。不同文化種性對待即便相同畫材的物性，竟然也可以有深刻的差別，從而顯露出不同的藝術效用或藝術境界。

這在畫家的經驗中看起來已成“常識”，但“常識”總免不了“遮蔽”。

2.

黑格爾《邏輯學》中有一個很有名的例子：

如何認識“肉”？分解它，得出其基本元素“氮、碳、氫”，再用此基本元素組合成各種人造蛋白質——即“肉”的同位體。

這種認識是“智能性”的（不同於“智慧”有節制而知止），人因此獲得了黑格爾驚嘆不已的“極端的任性與瘋狂的大膽”——但是，黑格爾接著冷冰冰地說：“肉的元素是氮碳氫，但氮碳氫已不復是肉了。”

肉，是“自然存在”。氮碳氢组合物是“技術存在”。“技術存在”與“自然存在”可能同根，但“技術存在”不復是“自然存在”了。一切还原为物的物理主义、技術主义都可能是對“度”的僭越而不復“是其所是”了。黑格尔认为“度”即“神”或“神律”。

對乙文化的思维方式及其表达方式，作为乙文化之集大成者黑格尔，“这一个”案例几乎说出了一切。请看今日之科学。乙文化最为自傲的前沿科学说得更惊世骇俗：

大前提：宇宙万物是由基本粒子及其运动构成的；

小前提：人是宇宙万物的一部分自然存在；

结 论：因而人是基本粒子构成的。

由此结论推演出：“人是机器”。

大前提的理论根据是“依赖模型实在论，根本没有依赖模型之外的实在”。⁹

“人是机器”，不仅推演出，而且制造出“图林机”（或智能机）。科学家断定 2025 年，智能机的智能决定性地超过人的智能。於是，不远将来的地球这个“行星工厂”，人的定义，至少其外延包括“生殖人”與“制造人”（其中包括机器人、克隆人等）。

届时，黑格尔的警告仍然适用：“人是基本粒子构成的，但基本粒子已不復是人。”

同理：“人是机器（人），但机器（人）已不復是人。”

换句话说，“技術存在”即“以像代是”的存在（如“机器人像人”，但“机器人不是人”）。不仅如此，“以像代是”成为西方思想之正宗，因可“破物取力取利”地完成“帝国梦想”，遂成为乙文化“形而上学谱系”的本质或主导推动者。我们已然生活在这个“世界性悖论”中——这就是乙文化给人类带来的难题。它迫使世界别无选择：“愿意的人，被命运领着走；不愿意的人，被命运拖着走。”今天已然走到“人义论”的断绝处：“宇宙论物义论”成为世界的主宰。

非乙文化者，千万不可掉以轻心。我的意思是说，事实上，甲文化的绝大多数人，一百七十多年来，不管愿意不愿意，几乎就潜移默化在乙文化中。

感谢那些被拖着走的抗命者：甲文化，居然存活著。真是一个奇迹。

3.

上述现象，其中当然也包括藝術。看一看它走过的路就知道了。

古典主义绘画立为标杆的达·芬奇就是科学家，光学透视学、色彩学、人體解剖学、建筑结构学等一应俱全。然而他的畫给世人留下的“永世记忆”并不是什么科学的精确性，而偏偏是科学精确不了的“神秘微笑”。照相机发明后，古典主义绘画只作为“一个畫种”保留下来。现代绘画则进入：印象派、后印象派、结构主义、立體主义、抽象主义、热抽象、冷抽象，最后，减少主义——不畫也是畫：“畫非畫”。

⁹ “依赖模型实在论”是“宇宙大爆炸说”提出者史提芬·霍金的理論前提。現代科学承認前提是假设的，建立在虛无深渊之上，犹如地球漂浮在茫茫黑暗的宇宙之中。也正如我們知道的“明物質”還不足宇宙的6%，94%的“暗物質”是我們目前還不知道的。也就是說，我們只知道我們能知道的。形而上学家的错误在于，他把他能知道的那一點說成是宇宙唯一的“始基”，或“普世價值”。

接着就是行为藝術、裝置藝術、录像藝術……后现代是后现代了，看一眼就让人无奈：凡技術出现了什么新材料新工艺，藝術马上借过来当畫材使用。好说，是将技術藝術化；坏说，藝術不过是按着技術规定的拍子跳舞而已，“藝術成了技術的附庸”：“藝非藝”。

對於这种“泛技術主义”，人们还美其名曰：“进化论”的“普世主义”。还有的人把它认作世界性“主體”——“主人”，其它藝術无非“边缘”——“他者”。“甲文化”就是“他者”。连甲文化中人都跟着这样说，心悅而诚服。乙文化人自己尚还深陷危机意識中，甲文化人反倒比乙文化人更乙文化人：“指非指”。

长此以往，唯“技術存在”存在、唯“乙文化”存在，除此皆不存在——数典忘祖。

正本清源，势在必行。

4.

近现代史似乎证明了甲文化因“技術存在”残缺而软弱无力。那是因为甲文化还没有深得“极高明”——“而道中庸”的真谛。这又只有被乙文化的利弊洞明之后才能复观其自身。

甲文化，如前所说：道法自然，超然物象，走自然存在之路。它并不排斥乙文化的“极致”表现：各种元素无所不用其极，由此造成各种图式、模式、定式，所谓“依赖模型实在论”。但是，东方文化對於其“极”必大而化之为“无极”，为的是“知其是守其在”——“知其白守其黑”，归真返璞，还原自然。

西医的“人體”知識是建立在手術台之尸體解剖上，得“血液循环系统”、“消化系统”、“呼吸系统”、“神经系统”、“體液系统”、“骨骼”、“肌肉”、“细胞”，等等，典型的“破物取力”之“技術存在”。於是，“人體”就是如上述分解性“系统”所组成。但是，在诸系统中唯独没有中医立於其上的“经络”存在。因为，人一旦死亡摆上手術台，人不复是活人了，也就没有活人才有的“经络”——精气神了。

它是一个象征：“以像代是”的“技術存在”以为它达到的是“自然存在”的“本质”或“本體”，须知这“形而上学本體”是以牺牲“活體的精气神”为代价的。其最高成就“人是机器”，更是明证。

今天，如何能化解这种技術存在之极致表现，如何能超象物象得其意境，使人成其为人而不受累於物，不为技術所异化，即既不异化於神，也不异化於物？非“极高明而道中庸”不能为。“极高明”三字至为关键。它给甲文化人提出了更高的要求，既要能走进乙文化中去，又要能走出来超然物象地领略道法自然的中和之境，才能心领神会地找到“和而不同”的生存方式。

这也是命。甲文化人之命。

2013年5月4日 深圳

作者簡歷 | Author Profile

張頌仁是策展人、中國美術學院客座教授、漢雅軒總監。他近年關心的課題是中國當代藝術對歷史的回饋。1980年代以來，他的策展實踐推動了中國藝術在國際的發展。近年策展工作包括第三屆廣州三年展「與後殖民說再見」(2008)、「西天中土」印度與中國的學術交流(於2010上海雙年展、2011廣州雙年展、2012上海雙年展)、第九屆上海雙年展「重新發電」(2012)、倫敦薩奇藝術館「Hong Kong Eye」香港當代藝術展(2012)和亞洲現代思想論壇(自2012)等。近年的研究專案包括：「黃盒子：當代藝術與中國空間」(2004開始)及「嘉禮堂」儒禮與審美造型研究(2012開始)。

Chang Tsong-Zung is a curator, guest professor of China Academy of Art in Hangzhou and director of Hanart TZ. He has been active in curating Chinese exhibitions since the 1980s, and was instrumental in establishing the international image of Chinese contemporary art of the 1990s. Chang's recent curatorial projects include Guangzhou Triennial 2008 "Farewell to Post-Colonialism", "West Heavens" projects of India-China social thought and contemporary art (2010, 2011, 2012), the 9th Shanghai Biennale 2012, "Hong Kong Eye" a Hong Kong Contemporary Art exhibition in London Saatchi Gallery (2012), and Inter-Asia projects of Asian modern thought (Since 2012). His ongoing researches include the "Yellow Box" (since 2004) series of projects about contemporary art practice and Chinese space, and Jialitang Ritual Studies, researches on Confucian rites and aesthetics (since 2012).

論文大綱 | Paper Abstract

本文從水墨發展討論「國際」如何塑造本土，以及「當代」轉向在地經驗的趨勢。另外嘗試闡述幾種演繹中國藝術的策略。

Through the case of "ink art", this article will discuss how the "international" has moulded the "local", and the general shift towards local artistic production in the interest of the "contemporary". Chang will also delineate some strategies available to Chinese art.

把水墨還給歷史

“Shui Mo”, Art of A Historical Era

張頌仁

CHANG Tsong-Zung

「水墨」這個藝術範疇在近年介入的人愈來愈多，而同時不滿於這個觀念的提法和定義的聲音也愈來愈響。要在藝術史上站得住腳，要讓參與創作的藝術家找到對話據點，必須要把「水墨」還給歷史，要把「水墨」的說法歷史化。

「水墨」這個名詞最先雖然為東洋啟用，但到了西元二十世紀的五十年代已被台灣和香港接受，成為通行的藝術話語。台灣的「現代水墨」出自五十年代的激進畫派，也是在六十年代最早代表台灣推出到歐美的現代藝術。在香港，六十年代的「新水墨」可以說是藝壇最熱鬧的焦點，往下到八十年代一直被官方視為代表香港的新藝術向外推介。為便利討論，此文以下一概以「新水墨」統稱戰後到七十年代的台灣與香港水墨畫。「新水墨」是書畫界轉換「現代」身份的過程，主旨在於從傳統書畫中提煉具有「現代」意義的原素，以配合新都市新工業時代的文化創作，而對「現代」的參照特別受到美國戰後的抽象表現運動影響。從傳統藝術的工具抽離出材料（水和墨）作為畫種名稱，原委為了強調文化身份，與西洋的油畫水彩呼應，同時又把畫種獨立出來以便向世界推出，所以又帶著「普世」的意願。「水墨」這個詞作為歷史化的觀念，可能更須要強調的是「水墨」乃屬冷戰高峯期的產物。

冷戰於中國來說是雙面鏡，由於中國分立於冷戰的兩邊戰壕，所以談到「水墨」也須要考慮同期在冷戰另一邊陣營的民族繪畫立場。在社會主義陣營，與「水墨」相對應的應該是「社會主義新國畫」。社會主義的民族畫更新，包括民間的「新年畫」、新農民畫、「新興木刻版畫」、專業界的中國畫改造運動和歌頌社會新風貌的「社會主義新國畫」。在社會主義的陣營，由於拒絕形式主義，並批判資本主義世界的前衛脫離生活，風格的選擇大致限於各種「寫實」派別。「新水墨」與「社會主義新國畫」所相同的是，兩者同樣在追求「現代性」，引領民族書畫走向「現代」的方案，只是切入點不同。

這裡談「現代」是把它作為西方在二十世紀的關鍵詞，所強調的是其中一個重要特徵，是以「現代」作為一種歷史計劃。這個歷史計劃個性分裂，表現在冷戰的兩大陣營，資本主義和社會主義兩種意識形態。對中國來說，在民國三十八年分裂為中華民國和中華人民共和國，以政治意識形態分庭抗禮，所反映的是被捲進兩種不同的西方歷史計劃的結果。對華夏「藝術史」的分期來說「現代化」帶來了兩個問題，而這兩個問題其實從辛亥革命就已經出現。首先，追求「現代化」的中國歷史文化對「藝術」這個西方名詞要作交待，於是富於史實紀錄的文人書畫入選被題點成「藝術」。這一來，「藝術」的歐洲定義一下子就套到書畫的頭上。書畫於是被推進了專業化的範疇，切割了書畫

在中國社會的日常性和實用價值，也衍生一系列關於「原創」、「時代精神」等從西方浪漫主義帶過來的任務。另一個問題關於「現代」。書畫在現代政治的綱領下被交待了現代化的任務，於是也就被捲進西方的現代計劃。被現代化的書畫在二次世界大戰後被國共兩方分別論述，其實應該合併來讀才夠成一個完整的時代歷史。「水墨」和「社會主義新國畫」是中國在冷戰期間走向「現代」的兩種方案，各自屬於其政體的意識型態，所以在分析層面而言，這兩種藝術表現須要平等地並置，一起比對此前的中華民國時期（民國三十八年前）的書畫，才看得到時代的全貌。分析中國近代藝術史的意義不限於討論文化生產，而在於通過視覺文化造型來掌握意識形態在現代政治中的脈絡。

既然如此，「水墨」的理論框架也應該比照「社會主義新國畫」，而不能單一的對照歐美現代藝術。大戰時期的救國使命結束，藝術重新回到文化改造的道路上，而國共兩方的政治和文化路向都不期然地被分割到各自所屬的陣營。民族藝術如何現代化，又同時保持民族身份，是兩方都須面對的命題。冷戰的意識型態決定了解決方案，而資本主義和共產主義於此的共通點是「國際主義」，由是國共雙方在兩種不同的「國際主義」中各自找到民族身份的「現代」立場。「新水墨」首先擺脫了自限國界的「國畫」而取名於媒介的「水墨」，一者擺脫國家藩籬，晉身國際，二者以傳統媒材肯定了民族身份。「新水墨」的國際主義源自美國在戰後推動的「文化形式主義」，以抽象表現主義最為代表，在五、六十年代通過「美國新聞處」向全球宣傳（包括台北和香港）。形式主義響應了流通國際的資本和跨越邊境的共通機制。在另一方，「社會主義新國畫」則以階級平等的社會內容為流通於共產國際的「社會造形」。「社會主義新國畫」不追求作品在國際藝壇流通，強調的是各國民族共通的歷史任務，改造各自的階級社會，所以保持「國」畫命名對社會主義的現代精神沒有障礙。由此也可以反映民族主義之所以與共產黨的國際主義沒有矛盾的原因，是因為共產主義的解放可以不依賴國際流通來完成它的事業。「新水墨」與「社會主義新國畫」分別在兩種國際主義的形式下找到民族文化與國際的交匯點，並各自強調民族藝術在其中的特色，於藝術上成就了各自的中國現代身份。

在內容而言，美國戰後的抽象藝術潮流所重視的是創新形式與通過形式表達個人性格和原創精神。雖然「新水墨」所強調的民族特色是「筆墨」，而且不全然投入抽象，但內容採用的民族「筆墨」和山水形態都脫離具體實境，並且在符合「國際」通行原則下，基本不帶任何地標式國族符號。總的來說，幾十年來的港臺「新水墨」山水難得一見人物造像，甚至連建築也大致付之闕如。這種帶著民族藝術手法的「國際」作品的確可能在世界其他地方（雖然主要願景在西方）與當地新潮並列，而不致被目為偏屬某地域以致難於登入「國際」堂奧。

在社會主義旗幟下的「社會主義新國畫」則以另一形式進入「國際」。社會主義的「國際」著眼於共同追求的「社會造形」，即是描述擺脫階級剝削後的勞動生產。在這個國際前題下，「社會主義新國畫」投入的創作模式是民族藝術的改造，被改造的重點是作品主題和敘述立場，反而不著重形式創新。從中共建國前就開始的「新年畫」與「新興木刻版畫」運動已見其端倪，所注重的主要是改造思想內容。為了讓大眾喜聞樂見，反而會刻意保留了民間的藝術形式，策略是舊瓶新酒，這條路徑與「新水墨」完全不同。（1942年毛澤東在延安文藝座談會上談文藝為工農兵服務，就強調內容與形式統一）。之後的「社會主義新國畫」除了在國畫基礎上給「新生事物」（如電線桿、火車、工農兵）提供合適的佈局空間之外，主要的藝術風格還是因循民國時期發展起來的各類「寫實」與民間風格，參以蘇俄傳入的畫風。對畫風影響最值得強調的倒是展示形式。由於社會主義藝術關心

公共展示效果，注重宣傳效應，因此「新國畫」的強烈視覺刺激，無論在造形或色彩上，都與傳統畫大異其趣。在尺幅上，為了配合大型建築空間要求，或戶外廣場展出，都促使畫家另闢蹊徑。文革時期的大字報讓毛筆字大量走上街頭，打開了公共書寫大字平台。寫字成為公共表述，是把傳統用以表述權利的視覺語言交給人民大眾。潘天壽的重要巨型創作之所以出現，皆由此時代因緣。革命展示形式是改造中國大陸書畫重要元素，自八十年代的「新潮」重新投向西方前衛之後，中國新藝術家毫無困難地立即適應了西方的展示平台，很自然地掌握到面對公眾的手法，對奇觀效應尤其得心應手，這都得力於革命展示形式，是中國藝術在九十年代很快在西方紮根的技術原因。

從藝術看冷戰時期的兩種「國際」在性質之差異，有兩點值得考慮。第一是資本主義方的國際強調「流通」的超國界民族文化，而社會主義方的國際強調「共通」的階級政治文化。其二在於藝術品在「國際」生效的不同方式。社會主義追求社會改造，它的藝術基本面對的觀眾是本國國民，但資本主義社會的「國際」藝術是以西方為對話主體的。「新水墨」對話主體的實體當年落實於香港和臺北的「美國新聞處」。由西方現代藝術潮流所引導，左右了各地新潮的對話關係，在這種跨國界的想像中以共通形式（如抽象畫）為流通的基礎。然而這種對話並不對等，所以西方藝術世界只會成為創作慾望的投視對象。戰後半世紀以來，大批亞裔藝術家移居紐約，然而一直到九十年代極少數能在西方平臺發聲。話雖如此，「新水墨」所代表的國際想像跟「社會主義新國畫」最大差異還是在於前者的「流通」性。由於流通性指「形式的共通語言」下的流通，因此各地民族風格（如國畫的「筆墨」）雖然有所發揮，但阻礙流通性的圖像，如地方風土和人物歷史，一概被形式所統一或刪約。「流通」作為現代性特徵的藝術，所反映的意識型態正是把產品抽象化為流動資本的資本主義。

冷戰期間兩種中國現代繪畫的比較突出了意識型態的「造型」。「新水墨」與「社會主義新國畫」分別被引入「現代計劃」兩種不同的意識型態造型。前者在於塑造「文化造型」，後者在於塑造「社會造型」。文化造型的塑造符合資本主義在戰後階段的邏輯，由於資本與貿易流通有賴國際間各國機制和文化習慣的劃一，並有賴物質與符號都能被抽象化為流通資本，所以說「形式」作為前題的「形式主義」現代藝術呼應了美國「國際主義」的政治經濟原則。抽象藝術以形式劃一了國際的造型意識，民族表現被減縮到材料（如「水墨」）和通行的內容（如「山水」），造型意識在此傳達的重要訊息是：流通本身就能製造價值，無論是文化價值還是經濟價值。於此「文化造型」與「資本造型」是統一的，而文化調整了慾望投視對象，同時調整了資本投向。在冷戰的另一方，社會主義陣營的「國際主義」劃一了解放運動的「社會造型」，可是社會造型是無法流通的，它只能為統一戰線服務。社會主義藝術的圖樣造型在不同民族特徵之下呈現相同的社會遠景，它呈現的是理想社會的藍圖。這種歷史藍圖把人民的慾望投向被推演的未來歷史，而歷史乃是向前虛構的單軌線。劃一的國際造型觀通過共產國際肯定了國家意志和一黨專制。不流通的文化造型劃分了民族國家邊界，強化了黨國在封國之下的專制力量。回顧五十年代和六十年代歷史，「現代」進程的兩種歷史計劃也反映在各自的政治和文化運動上。1945 的核爆首次給人類帶來歷史終結的威脅，而「現代」的單線歷史進程在戰後表現尤其激進，與此不無關係。冷戰的兩方各自催促歷史「造型」向前演變。美國新藝術浪潮一波緊接一波，讓資本主義的國際目不暇給；同於此時，由國家意志推動的社會革命運動不迭，舵手毛澤東也讓人民疲於奔命。冷戰時期的現代邏輯與時代焦慮大概被兩個永恆幻滅的意象籠罩，一是 1945 核爆，人類歷史受到終結的威脅，另一個是 1968 從月球回顧地球，人類地理環境的極限歷歷在目。永恆幻滅的危機感加速了歷史時間，把未來變得更迫切。

現代主義的單線歷史進程觀到了八十年代開始廣泛受到質疑；西方藝術界在七十年代後期的超前衛、新繪畫等潮流都紛紛從美國主導的主論述分流反形式主義以及向美術史回溯的動向。非西方世界更在本國歷史和地方經驗裏各自找到切合時代創作的資源，並發展出能夠質疑西方現代性的普世立場的理論工具。八十年代開始受到注目的後現代主義與後殖民理論等思潮反映了現代主義的退潮。現代主義的單線歷史觀受到質疑，現代性的歷史計劃受到多元的歷史觀挑戰。因此，在西方，象徵冷戰結束的柏林牆倒塌並不代表某一個歷史計劃的勝利，而更代表了現代歷史計劃的失敗。單元歷史計劃的失敗讓各地被壓抑的歷史和記憶重新煥發新機，而所謂“當代性”所代表的正是重新整頓歷史認識的趨勢，尤其非西方世界更可以在“當代”論述裏重新尋找自己的歷史脈絡。如果“新水墨”和“社會主義新國畫”代表了五十到七十年代冷戰時期中國書畫創作對“現代”的追求，在“當代”的情景裏我們應該如何把清末以來書畫在不同時期的追求放進一個更完整的歷史框架裏呢？

在美術界大家都很清楚的一點是書畫在民間和學院都一直擁有各種流派的作者：從追慕四王的文人傳統，到堅持民國以來的民族“國畫”精神，到守護“水墨”的現代方針，到尋求新觀念的“前衛”試驗，甚至返溯前現代文化生態的創作者等等都有。如果要正視這些不同的立場，同時肯定歷史在百年以來的多元變遷，我們就須要給所有的流派都提供立足的位置。這些流派在出現以後都找到自己的脈絡和延續的生命力，所以正確的歷史態度是讓每個流派都保持自己的歷史淵源。

把「水墨」還原到五十至七十年代冷戰的時代精神當然不足以囊括「水墨」幾十年來的各種表現，但此文目的是企圖通過書畫在不同時代的命名整理出當前的脈絡。書畫傳統被約化為水墨材料的說法雖然屬於特定時代的精神，可是冷戰期的「新水墨」亦因此形成獨立的傳統，之後派生出多樣的「水墨」畫（甚至多媒體創作），並誘發出多種的「水墨」說法（如「前衛水墨」、「都市水墨」、「影像水墨」等），所以雖然其源有自，並不表示「水墨」在今天沒有開創的意義。同樣立場看待傳統藝術在近百年開創的傳承，其他脈絡也須要「歷史化」，也須要把歷史交還給它們，以便我們在今天的情境裏能夠排比評鑑，打開更寬的藝術生存空間。除了「新水墨」到多元「水墨」的線索外，也須要回顧「文人書畫」到「國畫」的轉變，在社會主義中國的「社會主義新國畫」、八十年代的前衛等。到今天，上述的幾條線索在藝術界都或顯或隱的並存著，所以不能簡單的用一個「水墨」作為總名來攬括。問題是：「現代主義」意識把歷史切斷為分段進程，推翻前階段，誇大現階段。其實歷史的包容量遠大於意識型態政治，過去的時代往往保持了延續的動力，不致完全消失。今天的「當代」意識批判「現代方案」，企圖全方位地包容歷史，那麼我們該用甚麼觀念框架來理解「當代」的書畫統緒？甚麼框架最適合於為這個多元時代定名？在以上幾條線索中選其一條似乎偏頗，但另作新詞又似乎多此一舉。如何命名最便於囊括所有的併行形態？

依時代次序來整理的話，首先是前現代的「文人書畫」。「書畫」是固有的說法，表示書與畫的一體性，並表示乃基於「書寫」屬性的畫。以「文人」冠名亦切合實況。辛亥革命後，「國畫」名稱的出現代表了民國開始的「民族國家」觀念，同時也反映了華夏中國從「天下」痿縮為「國家」的地理及民族的這一大變局。中華民國與中華人民共和國雖然立於冷戰意識型態的對立面，但不礙於兩方各自對「民族國家」形式的認同。大戰後，「新水墨」以畫材命名，迴避了文化內涵與政治立場，順應了資本主義的冷戰邏輯，並與「社會主義新國畫」成為冷戰時期併行的兩種藝術表現。八十年代的「八五新潮」有多樣的水墨開創，出現了前衛藝術最激進的大作品，可以說是毛澤東的社會革

命最後落實到藝術造型的成績。此外，八十年代「新文人畫」叱吒一時，大概是新時代對歷史的隔代捕風捉影，所謂「文人」，不外對歷史致敬而已。

九十年代伊始，中國從冷戰陣營轉向，西方世界亦從後殖民反思中逐漸打開「現代方案」的歷史迷思而面向多元歷史，非西方世界也在同樣的後殖民批判中審核當下與本土的立場。九十年代以來的「當代」藝術重新尋找回歸歷史的門路，也重新整理二十世紀的「現代」得失。從傳統讀書人的「文人書畫」到「國畫」，從「國畫」到「新水墨」和「社會主義新國畫」，再到八、九十年代的「前衛」和「水墨藝術」（含多媒體），以及近年重新開始典祖溯源的文人傳統，每條線索都在今天能夠找到或深或淺的痕跡。我們可以把「當代」理解為歷史觀的改變，從「階段化進程」的單線歷史觀改變為「多元平行」的歷史觀。再推前一步講，只要還存在記憶與線索，「歷史」就不必屬於過去，也可能被定位於未來。因此，當代藝術的命名必須包含各路英雄，上接大傳統的統緒，下開當代的眼界。在這種考慮下，大概回到「書畫」的傳統命名才對歷史最負責任。華夏視覺藝術的大傳統始終以文字為核心，詩書畫篆刻的文人藝術也共通於文字（談「筆墨」亦從字書的筆法而來），故以「書」為「畫」冠詞也算妥帖。雖然到了今天，「書畫」不純指筆墨藝術，而包括裝置、行為等多元媒體，但「以文字為基礎」的思維依然貫徹。如果為了確認時代，又表示總體包容，大可稱為「當代書畫」，以使歷史文化不致無家可歸，亦使百年多種門派有所依附也。此外，「當代書畫」還有另外一個「當代」的多元論述角度：除了本身歷史的多重平行線索，還有「被閱讀」的多元可能。由於訊息的全球化，「他方」的詮釋和閱讀觀點都介入了自身的認識，至於他方的積極借鑑和介入，更可以成為「當代書畫」的更新資源，有充份理由被納入書畫新系統的一脈。面對全球的當代華夏文明，必須同時關照這兩個角度的「多元」才能保持開創與繼承；首先是多元平行的歷史繼承，另外是多元平行的外部介入、他方的挪用。兩個角度的「多元」互補才足以建立「書畫」文化在今天的魅力，關鍵是兩者有必要分辨主從，開放之餘尚且不忘固本培元和更新歷史認識。

寫於人民共和第六十四年五月

作者名錄

List of Contributors

朱青生教授

Professor LaoZhu
(ZHU Qingsheng)

北京大學教授

Professor of Peking University

楊天娜博士

Dr Martina
KÖPPEL-YANG

獨立策展人、藝術評論人及藝術史學者

Independent Curator, Art Critic and Art Historian

皮道堅教授

Professor PI Daojian

廣州華南師範大學美術史系教授

Professor of College of Fine Arts, South China Normal
University, Guangzhou

白謙慎教授

Professor BAI Qianshen

美國波士頓大學藝術史系副教授

Associate Professor of the Department of History of Art
& Architecture, Boston University

高千惠教授

Professor KAO Chien-hui

香港亞洲藝術文獻庫學術顧問、藝術教育者、藝術評論人、
客座策展人

Advisor of Asia Art Archive, Art Educator, Art Critic and
Independent Curator

沈揆一教授

Professor SHEN Kuiyi

美國加州大學(聖地亞哥校區)美術史論與批評教授及中國
研究中心主任

Professor of Asian Art History and Director of Chinese Studies
Program at University of California, San Diego

朱錦鸞博士

Dr Christina CHU
Kam-leun

獨立研究員、香港藝術館前總館長

Independent Researcher, Former Chief Curator of the
Hong Kong Museum of Art

魯明軍博士

Dr LU Mingjun

四川大學藝術學院美術學系講師

Lecturer of Department of Fine Arts, Arts College,
Sichuan University

譚美兒小姐
Ms Eve TAM Mei-yee

香港藝術館總館長
Chief Curator of the Hong Kong Museum of Art

汪民安教授
Professor
WANG Min'an

北京外國語大學外國文學研究所教授
**Professor of the Foreign Literature Research Institute,
Beijing Foreign Studies University**

張志揚教授
Professor
ZHANG Zhiyang

海南大學社會科學研究中心社會倫理研究所暨外國哲學學
科點專職教授
Professor of the Centre of Social Science, Hainan University

張頌仁教授
Professor Johnson
CHANG Tsong-zung

中國美術學院客座教授、獨立策展人
**Guest Professor of China Academy of Art in Hangzhou and
Independent Curator**

* 排名按作者於研討會當日的發言先後排序

* *Authors names arranged according to the symposium programme rundown*

研討會議程

Symposium Programme

日期：17.5.2013 (星期五)

地點：香港藝術館 地庫演講廳

10:10am – 11:45am

第一場

抽象、觀念與媒介：傳統與當代

主持、評議：

張頌仁教授

發言：

朱青生教授

從本體向存在

第三抽象：以復興作為現代化的途徑嗎？

徐文瑞教授

突變與異形：文化全球化中的愛和苦

楊天娜博士

以退為進：中國當代藝術的傳統演繹策略

皮道堅教授

原道 —— 中國當代藝術的內在歷史感、現實性與方法論

11:45am – 12:00nn

休息

12:00nn – 12:45pm

第二場

書法與當代

主持、評議：

沈揆一教授

發言：

白謙慎教授

從晚清官員日常生活中的書法活動來看傳統媒介和現代性的問題

12:45pm – 2:15pm

午膳

2:15pm – 4:00pm

第三場

水墨與當代

主持、評議：

白謙慎教授

發言：

高千惠教授

超越歷史與文化的注釋

論當代水墨藝術的文化視域和實證演練

沈揆一教授

當代藝術中水墨的實踐與困境

朱錦鸞博士

在數碼年代閱讀梁巨廷的水墨山水

魯明軍博士

畫史 — 傳統與媒介

—— 當代水墨的視覺句法與知識秩序

譚美兒小姐

傳統與本土—— 香港對話式

4:00pm – 4:15pm

休息

4:15pm – 5:30pm

第四場

另一種現代性，還是當代性？

主持、評議：

皮道堅教授

發言：

汪民安教授

什麼是當代性？

張志揚教授

檢討當代藝術的現代性前提

張頌仁教授

把水墨還給歷史

5:30pm – 6:00pm

第五場

會議總結

主持、總結：

皮道堅教授

* 排名按作者於研討會當日的發言先後排序

Date: 2013.5.17 (Fri)

Venue: Lecture Hall (B/F), Hong Kong Museum of Art

10:10am – 11:45am

Session 1

Abstraction, Concept and Medium: Tradition and the Contemporary

Moderator and
Commentator:

Professor Johnson
Chang Tsong-zung

Speaker:

Professor LaoZhu
(Zhu Qingsheng)

The Third Abstract: Trace as first Phenomenon
from Ontology to Beings

Professor Manray
Hsu

Mutants and Aliens - Love and Pain in Cultural
Globalization

Dr Martina
Köppel-Yang

Out of Place? Advance through Retreat. Traditional
Strategies in Contemporary Chinese Art

Professor Pi Daojian

The Origin of Dao - The Intrinsic Sense of
History, Actuality and Methodology of Chinese
Contemporary Art

11:45am – 12:00nn

Break

12:00nn – 12:45pm

Session 2

Calligraphy and the Contemporary

Moderator and
Commentator:

Professor Shen Kuiyi

Speaker:

Professor Bai
Qianshen

Exploring Issues in the Traditional Media and
Modernity through the Day-to-day Calligraphy of
Government Officials from Late Qing

12:45pm – 2:15pm

Lunch

2:15pm – 4:00pm		
Session 3	<u>Ink Art and the Contemporary</u>	
Moderator and Commentator:	Professor Bai Qianshen	
Speaker:	Professor Kao Chien-hui	Beyond Historical and Cultural Annotations Cultural Scope and Material Practice in the Contemporary Field of Chinese Ink Art
	Professor Shen Kuiyi	The Practice of Ink and Its Dilemma in the Contemporary Art World
	Dr Christina Chu Kam-leun	Reading Leung Kui Ting's Water and Ink Landscape in the Digital Age
	Dr Lu Mingjun	History of Painting – Tradition and Media – The Visual Syntax and Knowledge Order of Contemporary Ink Painting
	Ms Eve Tam Mei-yee	Tradition and Locality — A Hong Kong Dialogue
4:00pm – 4:15pm Break		
4:15pm – 5:30pm		
Session 4	<u>Another Modernity or Contemporaneity?</u>	
Moderator and Commentator:	Professor Pi Daojian	
Speaker:	Professor Wang Min'an	What is contemporaneity?
	Professor Zhang Zhiyang	An Examination of the Presupposition of Modernity in Contemporary Art
	Professor Johnson Chang Tsong-zung	"Shui Mo", Art of A Historical Era
5:30pm – 6:00pm		
Session 5	<u>Epilogue</u>	
Moderator and Commentator:	Professor Pi Daojian	

** Authors' names arranged according to the symposium programme rundown*