

人民艺术家

PEOPLE'S ARTIST

2007
NO.1

如何书写中国现代美术史

高天民 李伟铭 郑工

张晓凌vs袁运甫：回归当代美术的精神原点

张晓凌vs范 扬：狂野疏淡皆率真

承袭·个性·当代艺术

——顾黎明艺术访谈录

周汝昌：如来佛解汉字

陈 林：明清时期新安画家群体的定位问题

——关于“新安画派”

徐悲鸿致周扬信札

郎绍君、史树青点评



图书在版编目(CIP)数据

人民艺术家.1 / 《人民艺术家》编委会编. —北京:
文化艺术出版社, 2007.1
ISBN 978-7-5039-3200-7

I.人… II.人… III.艺术-作品综合集-中国-现代 IV.J121

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第006629号

人民艺术家编辑部

主 编 张晓凌
副 主 编 冯令刚
责任编辑 胡 晋 陈 明 董 雷
书籍设计 胡 妍
地 址 北京市朝阳区新源里西1号楼 100027
电 话 (010) 64656910
传 真 (010) 64623648
电子邮箱 renminyishujia@163.com
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)
(010) 64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 制 北京图文天地中青彩印制版有限公司
版 次 2007年1月第一版
2007年1月第一次印刷
开 本 1 / 16
印 张 8.25
字 数 150千字
书 号 ISBN 978-7-5039-3200-7 / J · 842
定 价 48.00元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

封面作品: 袁运甫 / 红荷



门神 100cm X 80cm 顾黎明 2003年



目录

CONTENTS

热点

如何书写中国现代美术史

从“撰写”到“书写”

——关于中国现代美术史写作中的几个问题.....高天民 4

也谈中国现代美术史的写法.....李伟铭 8

陈述与证明

——有关中国现代美术思潮史的写作.....郑 工 10

对话

回归当代美术的精神原点

——张晓凌·袁运甫对话..... 15

狂野疏淡皆率真

——张晓凌·范扬对话..... 46

人物

承袭·个性·当代艺术

——顾黎明艺术访谈录.....高天民 76

雪域高原的感悟

——任继民艺术访谈录.....董 雷 86

专栏

如来佛解汉字.....周汝昌 96

史论

明清时期新安画家群体的定位问题

——关于“新安画派”.....陈 林 98

赏析

徐悲鸿致周扬信札..... 108

点评

本期批评家——郎绍君 史树青..... 112

市场

理性之外的航线：激情嘉德

——嘉德访谈.....杭春晓 120

我们这个时代需要人民艺术家

文 张晓凌

美术界一直缺少以人物推介和研究为主的丛刊，偶或有之，亦大都流于浮华和捧场，导致人物品藻标准的混乱。有感于此，集三五同仁创立此刊，以补缺憾，这是其一；另外，回顾百年历史，顿感中国美术、文学在世界上持久沉默所带来的窒息。究其原因，重要一环便是对艺术家、文学家推介的乏力，以致在世界格局中没有本土文化代言人，这既有国家文化战略层面的原因，亦源于学术界、艺术界本身的痼疾。这一点，远不如我们的近邻日本那样有心计，有谋略。这是值得我们反省的。

那么，什么样的艺术家才能成为我们的文化代言人呢？2006年10月，在接受《中国文化报》特约记者访谈时，我曾这样表述：“所谓的文化代言人，是在作品中表现了民族文化的核心价值观，并将其上升或转化为人类普遍价值观的人，这种价值观既包含了对世界、社会的感受、认知以及道德判

断，又表现为独特的话语方式和审美趣味。”

以此表述，只有人民艺术家才能为本土文化代言，因为他们不仅尊重自己的感受，而且将这种感受植根于传统文脉和人民生存经验之上，其艺术一如帕斯所说，有着“人民的根底——精神的、思维的、情感的”。

在编刊过程中，我们的体会是，“人民艺术家”不是一个称号，也不是一种类型，而是一种思考方式，一种创作态度，一种想象力的起点与归宿。在所录艺术家的访谈、散文、随笔及美术作品中，都隐约地表现出这一点。

社会、生活的巨变与艺术创作的不对称性令人扼腕，更凸显出人民艺术家的重要。《人民艺术家》作为一个国际交流、研究的平台，有责任发现、扶持、推介、研究有价值的艺术家，并为当代艺术史留下一份珍贵的文献。

图书在版编目(CIP)数据

人民艺术家.1 / 《人民艺术家》编委会编. —北京:
文化艺术出版社, 2007.1
ISBN 978-7-5039-3200-7

I.人… II.人… III.艺术-作品综合集-中国-现代 IV.J121

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第006629号

人民艺术家编辑部

主 编 张晓凌
副 主 编 冯令刚
责任编辑 胡 晋 陈 明 董 雷
书籍设计 胡 妍
地 址 北京市朝阳区新源里西1号楼 100027
电 话 (010) 64656910
传 真 (010) 64623648
电子邮箱 renminyishujia@163.com
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)
(010) 64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 制 北京图文天地中青彩印制版有限公司
版 次 2007年1月第一版
2007年1月第一次印刷
开 本 1 / 16
印 张 8.25
字 数 150千字
书 号 ISBN 978-7-5039-3200-7/J · 842
定 价 48.00元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

封面作品: 袁运甫 / 红荷

目录

CONTENTS

热点

如何书写中国现代美术史

从“撰写”到“书写”

——关于中国现代美术史写作中的几个问题.....高天民 4

也谈中国现代美术史的写法.....李伟铭 8

陈述与证明

——有关中国现代美术思潮史的写作.....郑 工 10

对话

回归当代美术的精神原点

——张晓凌·袁运甫对话..... 15

狂野疏淡皆率真

——张晓凌·范扬对话..... 46

人物

承袭·个性·当代艺术

——顾黎明艺术访谈录.....高天民 76

雪域高原的感悟

——任继民艺术访谈录.....董 雷 86

专栏

如来佛解汉字.....周汝昌 96

史论

明清时期新安画家群体的定位问题

——关于“新安画派”.....陈 林 98

赏析

徐悲鸿致周扬信札..... 108

点评

本期批评家——郎绍君 史树青..... 112

市场

理性之外的航线：激情嘉德

——嘉德访谈.....杭春晓 120

从“撰写”到“书写”

——关于中国现代美术史写作中的几个问题

文 高天民



高天民：1961年生，山东人。1984年毕业于南京师范大学美术系油画专业，获学士学位。1992年毕业于浙江美术学院美术史论系欧美现代美术史专业，获硕士学位。2004年毕业于中国美术学院中国近现代美术史专业，获博士学位。现任潘天寿纪念馆副馆长，主要从事中国近现代美术理论、美术批评、艺术市场等方面的研究。

近些年来，关于中国现代美术史的书写及其问题已日益引起国内美术史论界的关注，不仅目前有多位美术史论家开始收集资料，为撰写做准备，还有的已成立了专门的课题小组，汇集一批专家进行了数年的攻关，而且开始注意到以往美术史“撰写”存在的问题并思考如何“书写”的问题。这些状况表明，中国现代美术史的“撰写”与“书写”问题已进入美术史家的视野，这既是经过了百余年运动与思潮的震荡之后历史沉淀的结果，使我们得以在一定的距离内客观、冷静、全面、深入地观照历史，也是中国美术史论史不断推进的证明。

自唐张彦远《历代名画记》诞生以来，中国

美术史的写作逐步形成了自己的叙述模式，这种模式我们可以命之为“撰写”模式，其特征即记述、描述和品评。它主要通过师承勾连，在对画家生平及其作品的内容与语言形态的描述中形成历史的脉络，并依照神、妙、能、逸等标准给予价值界定，依此构成经纬网络的评价和叙述。这种“撰写”的写作模式在20世纪由于西方因素及其美术史写作理论的引进而有所改变，尤其表现在对20世纪中国美术史研究中，其中最大的变化即把美术植入中西关系和整个社会情境中来考察，这典型地表现在梁得所在《近代中国艺术发展史》（又名《中国现代艺术史》，上海：良友图书印刷公司印行，1936）关

于“绘画”部分的文章中，它不再以画家生平和作品为中心，而是更关心如何评价的问题。但根本的改变始于20世纪90年代，在全球化语境中，中国美术史尤其是现代美术史的“书写”问题日益突出，这就出现了“书写”的转向，即由描述性的“撰写”进入如何表达和阐释的层面——不同的“书写”意味着立场、视角的选择——这也是由中国现代美术史本身的特征所决定的。本文拟就由此涉及的相关问题在有限的篇幅中作一简单的探讨，此处重在提出问题。

定性与分期问题

长期以来，在中国现代美术史的书写问题上，人们始终存在着分歧，这种分歧是多方面的，其中最为关键的在于对“现代”的认识和把握上。何谓“现代”？从何时起可称之为“现代”？什么可被归入“现代”？在这些问题上就直接关系到中国现代美术史的定性和分期问题，而在这背后就是对现代性的认知及不同认知所采取的立场、角度、方法和取舍等问题。在定性问题上的分歧在于20世纪中国是否进入“现代”社会，或从何时来划分。因为在这里，“中国现代美术史”中的“现代”是被视为一个时间或空间距离的概念还是一个性质概念，即“现代美术”是“现代”社会的产物。有人认为，中国自1840年起开始了从传统向现代的转型，但这个过程直到今天仍没有完成，从其农业社会、工业社会和信息社会相混杂的状况看，她一直处于“前现代”时期，或者说是从“前现代”向“现代”的过渡期，因此她不具有自己的“现代美术”，或只具有“现代美术”的碎片。也有人认

为，新中国成立，废除了一切不平等条约，标志着中国现代时期的开始，因此也意味着中国现代美术的产生。还有人认为，“现代”的标志在于观念的转变，这个时间或者是1912年，或者是1919年。还有人认为，中国很早就开始了现代转型，这可以追溯到明清甚至宋代。也还有人认为，中国现代美术不应以社会进程为标准，而应从其内部来划分，等等。这些不同的认识决定了不同的分期。这里又引出了其他值得注意的问题，诸如艺术与社会是否完全对应？美术史与社会史是怎样的关系？如何处理“现代”认知中的西方价值标准与中国具体实践的关系？何谓“现代”界定中的普世性？等等。归根结底，这是一个中国现代美术合法性的问题，是一个根本的问题，它又必须纳入到整个现代性的问题讨论中来。总之，在定性与分期问题上的看法直接决定了在书写的方法、史料的使用、历史的阐释、个人的意义等方面的表达。

方法论问题

对美术史写作中的方法论问题的重视是从20世纪80年代后期开始的。对西方史学史和方法论的大量翻译和介绍推动了史论家对中国美术史（包括现代美术史）书写的思考和实践，人们开始运用西方的图像学与图像志的方法、形式主义的方法、观念史的方法、精神史的方法、精神分析的方法、文化史的方法、思想史的方法、社会史的方法等来观察中国美术的变化，出现了一些运用西方现代史学方法研究个案和断代史的文章和专著。虽然这些实践丰富了中国美术史学的研究，但总的来看，成功的并不多，以致在方法论问题上再度陷入迷茫和

困惑。这尤其表现在对中国现代美术史的研究和书写中。这种迷茫和困惑出现的原因，归根结底还在于“书写”的立场，即从何种角度以及何种不同的性质界定出发来“书写”。如果说西方的诸种方法有助于并且丰富了我们某些对艺术家或美术现象的分析和认识的话，那么当我们对中国现代美术史进行整体把握的时候就往往失去了有效性。这是因为中国现代美术的历程不是完全按照西方的发展轨迹和模式实现的，而是在对由西方引发的现代性的回应中，伴随着痛苦、无奈、反复、失误甚至失败，通过思考、摸索、奋斗、拼搏逐步完成的。由此表明，研究中国现代美术史还必须从中国的具体历史情境中寻找方法。这种方法无论多少，都必须是有有助于对中国现代美术史的整体把握和理解，而不是只具有个别有效性。即中国现代美术的历史是一个有机的生命体，而不是方法论的解剖对象。我乐观地认为，在这个问题上的深入和多样探讨，是摆脱西方史学观、建立中国自己的美术史阐释方法和阐释模式的绝好机会。但是，这将是一个艰难的系统工程。

史料与解读问题

对于中国现代美术史研究来说，史料的挖掘和整理工作还有一段很长的路要走。由于诸多原因，目前我们了解的历史是残缺不全的，或者说不完整的。且不说清末民初时期存在的大量空白（比如洋务运动中的美术政策、行为、观念等等），也不说民国时期诸多被有意无意遮蔽的历史（比如国民党主流美术、日伪占领区美术、真实的延安美术等

等），即使我们耳熟能详的新中国美术仍有太多我们一无所知的部分，尤其是我们已“知道”的，难道就是历史的本来面目吗？因此，在这方面还需要有很多人来做这样的基础工作。然而问题的关键还不在于史料的挖掘和整理，更在于如何去解读，即“书写”问题。显然，在不同的立场和角度下史料就具有了不同的价值和意义。我们面对的是同样的史料，但解读的结果却可能千差万别，甚至截然对立。例如，面对30年代的“决澜社”和“中华独立美术协会”的基本史实，以西方的标准看这是典型的“现代艺术”，但在中国的情境中看就有些复杂了，甚至可以说它们不过是“全盘西化”论的具体表现，而不是典型的中国的“现代艺术”。因为对中国而言，“现代艺术”只能是针对现代中国的问题，在中国的社会和文化土壤中生长出来的自己的独特的艺术。又如始终贯穿20世纪的大众美术和群众美术（工农兵美术）是一种独特的现象，这种现象该如何解读？难道它与20世纪中国的现代进程毫无关联吗？难道它与“现代艺术”也毫无关联吗？当然，这样一来，就引出了诸多可以探讨的问题。诸如何谓“现代艺术”（甚至何谓“艺术”）？何谓普世性与地方性？以及普世性与地方性、中与西、传统与现代的关系如何？等等。

个人与历史问题

美术的历史最基本的构成因素就是人（艺术家）、作品和事件，其中人是第一位的，因为作品和事件皆出自人，但这些因素不是由其本身“自然”地构成了历史，而是通过旁观者的“书写”

而进入历史的。既然“书写”不是简单的罗列和描述，而是在一定立场上的选择和阐释，那么对于个人与历史的关系问题的处理也就不同。例如对于自诩“独持偏见，一意孤行”地坚持写实主义的徐悲鸿的历史评价就是这样，他从中国现代美术的历史发展阶段论的角度提倡写实主义而坚决反对现代主义，究竟是进步的还是保守的？是有益的还是有害的？抑或各占一半？他的观点和立场是推动了历史还是阻碍了历史？或阻碍中有推动、推动中有阻碍？这些都涉及到“书写者”的价值判断。对待其他像林风眠、刘海粟等人也是如此。这些具有全局意义的人物与历史的方向有着密切的关系，必须给予性质的判定，而那些非全局性的人物也不能忽视，需要给予准确的定位。例如江丰在新中国成立后的一个时期内具有相当的影响，那么这些影响究竟体现在什么方面？程度和范围如何？以后又有哪些曲折的反复和表现？这些影响的价值和意义如何？等等。此外，个人与历史的关系在这里又有一个相互塑造的问题，尤其在新中国，在一片知识分子改造声中，个人的作用究竟能达到怎样的程度和范围？或者是否还有作用？如何评价这样的作用？等等，都是需要我们进一步探讨的问题。

现代史与民族史的问题

中国现代美术的历史在某种意义上说就是一部断裂的历史。自1840年以来，中国在西方工业文明的冲击下逐步走出了传统的农业文明而开始了历史的转型，但这种转型的启动不是出自一种内在需要，而是在异族的侵略、强迫、掠夺下开始的。面

对新兴的强势文化，中国人为应对民族危亡的局面而逐步形成了文化革命的思想，即通过不断地反传统来建立一个新的世界。尽管这期间不断回响着传统复兴的声音，但传统已形成了历史的断裂。20世纪中国美术几乎构成一个独立的历史系统，其语言、问题、机制及其评价标准是全新的。在这种情况下我们就不得不考虑它与整个民族美术史的关系问题。如果把它作为一个独立的体系来看待，就不能解释我们是谁，我们从哪里来的问题；如果把它视为整个民族美术史的一部分，我们就需要知道和解释今天传统给了我们什么？它是通过什么途径、在什么方面、以什么方式进入“现代”的？中国现代美术史是怎样与整个民族美术史建立起了一种有机的联系的？这种联系对我们思考当代和未来的意义如何？等等。

以上思考只是一些片段，其他问题还有很多，此处不能一一展开。而且本文也是在短时间内草就而成，称不上严谨的论文，论述并不周密和周到，不过提出了一些问题和简单的构架与思路，漏洞和问题不可避免，目的在抛砖引玉，在此就教于方家识者，以乞批评指正。

也谈中国现代美术史的写法

文 李伟铭



李伟铭：1954年生，广东省汕头市人。1983年毕业于广州师范学院中文系，同年考入广州美术学院史论研究室，师从陈少丰教授攻读中国美术史硕士课程，1986年毕业，获硕士学位，之后一直在广州美术学院从事中国近现代美术史研究及教学工作，现为广州美术学院研究员、研究生导师、中国美术家协会理论委员会委员。

如何撰写中国现代美术史？不同的人应该有不同的方法吧。方法论是20世纪以来人文学科持续不断的热点，好像谁掌握了最好的“方法”，谁就拥有了点石成金的魔杖。但事实上，又好像不存在什么最好的方法，所以，讨论似乎还将继续进行下去。

袁中郎在《题寒灰老衲册》中提到六祖说法——“惠能无伎俩，不断百思想”的时候，讲了一个有趣的故事：“盗问于盗曰：‘盗可学乎？’曰：‘不可学也，子试为之。’盗逾垣而入，穴闺及床，主人子方悟失物，忽大啼哭。主人将下，盗者大窘，欲出不得，私为觅物，纳主人履。主人纳履得物，遂不果下。盗者潜出，谓其人曰：‘子不教我，几为所获。’盗问何由得出，因告之故。盗惊喜曰：‘道在是矣。若自有之，吾岂能教若哉？’”袁想证明一个道理：“夫先禅机缘，固亦若此，若有实法，盗亦窃笑矣。”换种说法，叫“实践出真知”、“急中生智”，我要是知道有什么好方法，我还会告诉同行你吗？

谈“写中国现代美术史”当然不是谈禅，但道理多少有一些相通。如果有惟一正确有效的方法，我们还用得着讨论，担心误入歧途吗？

谈方法，不如谈条件；谈是非，不如谈疑问。

我们有资格撰写中国现代美术史吗？我们对“历史”知道多少？这叫好奇心，时髦的说法叫“问题意识”。我想，不相信一劳永逸的方法，保持强烈的好奇心，也许就是方法之外的另一种“方法”。

本人在若干年前凑热闹谈“现代性”的一篇短

文中提到,“20世纪中国美术的‘现代性’也许是一个言人殊的话题,一定要说有什么取舍的话,本人看中的一点是‘怀疑主义精神’。由于怀疑而挑战圣贤、经典;由于怀疑而废除学尚一尊;由于怀疑,而排拒盲从、奴性;由于怀疑而生活泼、好奇之心;由于怀疑而导致实验、亲证;……一言以蔽之,由于怀疑而走出圣贤、经典统豁天下思想、行为的中世纪,使美术更为接近美术的本质。”这番话,我个人以为值得在这里再提一遍。

既然是“现代”,那么就与“古典”或“传统”有区别;既然是“历史”,首先就必然有一个时间的上下限。“现代”的特征、标准是什么?历史的时间下限也许比较容易确定,但上限很难确定。有充分、谨慎的“比较”研究和同情了解之心,然后才能有所鉴别。以某一政治事件的时间序数为依据,这里恐怕就行不通。

我爱现代,但我没法忘记传统;我爱传统,但我无法漠视现代——革命抑或改良,古今之争、中西之分、雅俗之辩、新旧之别……瞻前顾后,左右为难,恐怕这是现代中国美术家的普遍心态,同样也是构成中国现代美术主要特征的内在依据。因此,中国现代美术史,不可能是一部血统纯正的中国美术发展史,更非一部先锋美术实验史。返本而求,源自现状的焦虑;倡言变革,未始没有深刻的历史体验。春秋史笔,既非游刃有余的手术刀,该模糊的地方,不得不模糊,总不能一刀子下去,就分出个古今中西雅俗优劣。

个案研究,或云专注一端不及其余;整体观察,虽难面面皆到,但捡了芝麻,切莫丢了西瓜。正像一部文学史,本质上或是一部文学语言发达史,现代美术语言结构、功能的变化,或可描述出现代美术历史发展的轨迹,其中因缘际会,少不得考虑美术教育、美术展览、美术流播、风格流派包括门户纷争等等纠葛。关涉20世纪50至70年代的美术史,公开发表的图像文献值得注意,各级档案馆的“内部”资料尤有分量,某些私人信件、日记,

包括检举揭发材料,就更贴近历史的脉息了。

在中国现代美术史研究领域,近年来十分时髦抵制所谓“西方中心主义”。正像某些史家乐于在明代废墟中发掘鲜活的资本主义基因一样,某些美术史家乐于在传统文人画中发掘从古典走向现代——即传统的创造性转化的活力。抵制“西方中心主义”包括“东方主义”的同时,是否应该警惕“中国中心主义”?在“传统”二字借市场经济的泡沫泛滥的时候,是否能对虚妄的“天朝子民”意识或另一种“西学中源说”保持足够的免疫力?这,恐怕也正是我们是否能够胜任撰写中国现代美术史这一工作的条件之一。

推究变化、发展,过去习惯说“内因”、“外因”,现在亦提“内在理路”、“外缘影响”,一内一外,并非平分秋色。从学术研究的立场来看,面对已然存在的历史,我们也许没有权利说“应该如此”,只能叩问“何以如此”。恐怕这也是克服动辄将学术问题道德化这种中国式痼疾的有效方式。特别想强调的是,正像我们不能因为热爱传统中国文人画就自诩为传统中国文人画的通才或法定保护者一样,我们没有资格动辄评判20世纪初叶那些激进的反传统主义者“懂”或“不懂”传统中国文人画的价值。也许,我们更应该探究的是:何以某种相同的东西在不同的人那里能够出现不同的反应?造成差别的个人理由和社会文化心理依据是什么?

强调艺术本体论并非赞成就事论事,美术与文学、心理学,美术与政治、经济,美术与人际关系,国内环境与世界形势……千丝万缕,没有足够的阅读量而欲奥援各种各样时髦的方法论,以求速战速决,只能将半桶水越泼越浅。

在学术运行的高速公路上,保持高度的安全意识,严格遵守交通规则,不用说这都是常识啦!

陈述与证明

——有关中国现代美术思潮史的写作

文 郑工



郑工：1956年3月出生于福建省福州市，美术学博士、中国艺术研究院研究员、博士生导师、美术研究所副所长、学术委员会委员、《美术观察》杂志编委。参加国家和省部级科研项目9项，出版专著多部。

论辩话语与谱系学

中国现代美术思潮史的写作资料，主要是历次的美术论辩，不仅仅是那些直接冲突的论争，也包括那些隐含的对立的观点之陈述。思想是流动的，而思潮则是激荡的。我们不可能用一种论辩性的话语去讨论各种论辩。或者说，在各种思潮的涌动中，论辩性的话语自身就带有各自的价值取向及强烈的批判性。因此，作为叙述主体就应该尽量避免介入，而让对象话语自行构成一个个“陷阱”，吸附知识。

谱系学亦称“历史编撰学”，其出发点是解释性的，且是时下的，力求建立一种语境式的批评实践，突出“此时此地”性。在这样一种解释过程

中，通过文献的查证，特别是通过与某一观点相关的文献资料，对证某一思潮或观念的思想来源及其表现形式，但又不陷入观念史的写作方式，一味寻求关于“起源、连续性和总体性”的解释，而像福柯（Michel Foucault, 1926—1984）那样去证实所有知识的客观性，或者可以看到话语背后的权力问题。不过，福柯的批判还不能让我们完全进入一个无意义的结构框架，哈贝马斯（Juergen Habermas）说，应该让每一个事件“根据自身的情境得到彻头彻尾的说明”¹，这就是以个人话语为基点建立历史阐释的根本原因。与个人话语相关的思想类型，可能涉及哈贝马斯所谓的“派性”原则，提出各种思潮或各个派系的规范性基础。

中国现代美术思潮史的写作，就是探讨中国美术的“现代”问题，其中有许多观点都是相对应的存在，我们难以消除相对主义的说法。作为思想者或论辩中的思考者，总以为在探讨真理，但谁能断言真理？真理不再停留于“言”，而在“行”中体现，体现为真理的视角。

移植状态与零散结构

无论如何，所有人物的观点及其话语都依附于各个思潮而动。思潮具有一种覆盖力，同时吸纳相应的话语，但现代中国的话语总是飘零的，与思想保持着若即若离的关系，因为话语不再是自身思想的产物，而多是一种“移植”状态。譬如“五四”之后，新时期之后，西方各种主义的话语席卷而来，翻译如潮，外来词铺天盖地，新概念层出不穷，形成特有的“五四现象”和“后‘文革’现象”。但我们发现，那些词语或概念本应有相关的思想内涵，一旦进入中国的学术界，在读解、转译、运用以至流传过程中，词义之间不可避免地被剥离，甚至重释或借用、误用，以致延误成习。

个体是话语的实践者，或者说每个人对话语的使用都具有一种隐秘的操纵手段，在社会的舆论空间中构成权力游戏。因此，就是学术话语也不仅仅是知识的载体，不再探求真理，有时甚至沦为诡辩的工具，任人支使，听命于时势，假借真理之名掩盖其虚假性、相对性和临时性。绝对的真理被这种话语悬置了，总体性的叙述也被零碎化了。有了真理的借口，某个人或某个利益集团都可以操纵同一话语，达到不同的利益诉求，其最为显著的就是“革命”话语、“科学”话语、“民主”话语、“民族”话语、“大众”话语、“现代”话语。所以，当我们接触到中国现代美术的种种论述，就会被话语所迷惑，看到一片漂浮于面的外观。我们艰难地寻找话语与思想的联系，不自觉间（许是客观使然），还是回到“人物”上。因为只有在一些代表性的人物话语中，可以集中地深入地讨论一些

问题，或者说，这些人物在不同的时期均不同程度地介入各种论争，形成一家或一派的主张。譬如鲁迅，就很集中地说明了三四十年代中国左翼美术话语的形成过程；而王朝闻，又集中地体现了五六十年代“现代中国”美术话语的形成过程。无论“左倾”或“右倾”的话语，因其强烈的意识形态性，在结构上均具有一种内在的整合力；而自由一派，其思想的个性更为突出，更为多元，相对离析。

表面上看，许多话语是冲突的、矛盾的，也是零散的。但正是这种零散性使个人的话语具有一种扩张力，将思想的触角深入社会网络，同时以“人物”为主，又增加了一种局部的凝聚力，形成“派性”，并让人从另一角度去看穿“派性”。人物的话语叙述带出了“门派”观念，以至与思潮衔接，体现不同的观念形态和价值取向，这似乎还是一种离散的结构，实不以为然。语境式的有派性的原则将规范隐蔽了，但毕竟还是存在。各个人物之间的活动并不孤立、隔阂，其思想观念之间也不缺少联系，只不过强调差异性而已。

美术的“现代”问题是由“美术革命”提起，从而传统的艺术本质遭到质疑，“现实的、物质的、具体的、描述的”替代了“意念的、精神的、抽象的、概念的”，表象替代了本质，差异性替代了同一性。在西方，促使形而上学转向的是尼采（Friedrich Nietzsche, 1844—1900），他将真理的绝对性让位于相对论；而在20世纪初的中国，也正是尼采吸引了不少中国知识分子反思现代性。人们不再为虚幻的本质问题所诱惑，开始祛魅，并以相对主义为基础的平面化的思维差异系统，取代以绝对理念而建构的多层次的逻辑体系。这时，细节活跃起来，并得以充分展开，出现“分层”现象。每一层面都蕴含自己特有的分割与断裂，形成思潮内部的动荡，比如写鲁迅，主要就在于他与“左联”某些人物在思想上的断裂；而在中国现代美术思潮的书写结构上，事件的连续性和最终形成的整体意义被“层次”问题和“类型序列”所取代，书写者

转而考虑的是各层次中的关系系统，如等级关系、支配或重叠、单一决定或互为因果，建立“序列中的序列”（即“范围”）²和关系类型。所谓的“论辩”，所谓的“问题”意识，也就在这样的学术环境中生发，“概念”常常发生位移或转换。没有问题，就没有争论；没有争论，就无所谓思想的灿烂。但这里还有因果关系，不存在纯粹的无目的的“嬉戏”。

个人话语的零散化是由理论转换中的割裂所致。尽管存有“派性”，但叙述中的单位并不可能为“团体”或“流派”，而可能只是对象，一篇文章的结构或几个相互联系的基本观点，以及由此产生的思想片断。

隐藏主体与叙事功能

文本的多元结构已昭示着写作主体不再是前场的表演者。写作主体的退让和隐蔽，为的是让叙述对象的主体登场，同时也给予词语以主体性的位置。因此，前场的表演者只是叙述对象和独立的具有重量、密度和土壤的词语（指词语本身的物理属性、内在质量及其生成）。由这两者可以完成中国现代美术思潮的叙事功能。

陈述思潮以及论辩的过程，总被各种词语所纠缠。我们要抓住概念，把握词语，但又不能完全地斩除其人为（尤其是叙述对象之所为）的外在指向。它有一个如何呈现的问题，又有一个自身的生成轨迹，会排出指令、脱离管制，不借助文本的运作机制和“再现”的力量，而趋向符号帝国。文本的叙事功能，在很大程度上依赖于文本性，让文本的实际存在成为其之所以存在的根本。对象的话语，或引用或转述或在注释中连接相应的话语，让文本自辨，让陈述中的话语也构成一种知识对象，供人探究。故而写作主体的任务在于认真地辨认对象话语中种种字词、概念的差异，注意重复使用的现象。这样做的目的，在于尽量减少写作主体对对象话语操控中的盲点，但主体依然还在分类、挑选

和清理着对象话语。其实，福柯的“人之死”，亦不过指纯粹的、抽象的、超越具体条件之上的人或主体观念的不复存在。面对“中国现代美术思潮”这样一种研究对象，主体不可能完全退却，也不可能完全成为语言的功能（不排除部分存在的可能性）。在作者的写作实践中，还应将阅读置于首位，主体还是认知的，对象的话语还是在主体之处汇集，以分析但不作判断，不以主体构成惟一的焦点，其叙事功能是对象性而不是主体性。写作者承认对象话语存在的正当性，并努力寻找正当性的依据，为其提供一个外围的空间，包含着各种衔接和促动的环节。同时，写作主体也被刻写在自身的词语之中。

在话语的主题叙事与历史阶段论的结构性选择中，本文偏向前者。因为论辩话语往往是片断式，有时出乎意料，个人话语进入公众领域后激起的反响，不是都能预见的，何况还有背后所运行的权力机制。对话语的揣测、试探与臆断，会构成各种不同的反响。一个话题也会断断续续，在不同的历史时期被提及或被忘却。思潮是有起伏的，也有势头，顺流而下，但在历史的河床内，在话语的流程中，我们如何测绘？如何编撰？线性的阶段式的整体叙述显然不是方法，而采用束状结构，则重在主题叙事。这样，既解构了主流话语，也保留了叙事流程，在主流之外，拾取边缘体、沉默体和异质物，注意“机遇”和偶然的生发，喧哗而骚动。我们知道，无论如何努力，主体的价值判断都不可能彻底消除，不可能不“省略”某些材料，也不能让话语陷入麻木和灰暗。主体的意图总和对象的话语交织在一起，个人和社会总是通过各种思潮发生关联。

价值中立与知识证明

知识，有总体性知识和局部知识之分。利奥塔（Jean-Francois Lyotard, 1924—1998）将总体性知识称之为元叙事，而局部知识不谈共识、绝对真