

## 文化禮儀與現代水墨

易 英

中央美術學院教授

後現代主義時期不再認為現代主義是一種價值，而是一個價值多元的時代，這實際上也意味著一個充滿浪漫情懷的工業理想主義的破滅，同樣反映在文化上的激進主義思潮也將隨著前衛藝術失去活力而尋求精神家園的重建與複歸。新保守主義意味著尋找家園的激進主義與固守家園的傳統保守主義的匯合，這不僅是近百年來中國文化激進主義的重要轉折，也是在冷戰結束後的世界文化格局中中國文化發展的戰略轉移。

這可能是一種歷史的巧合，90年代中國現代藝術運動的疲軟與冷戰結束後開始的文化衝突正好處於同一個歷史時段，對中國而言，這場文化衝突意味著一場遏制與反遏制的“准文化戰爭”，一直以西方化為現代化目標的中國前衛藝術在面對著在中國建立“第五縱隊”的西方文化戰略時，頃刻陷入尷尬的境地。因此，新保守主義在中國當代藝術中的出現，不只是一個後現代主義問題（這個問題仍然是以西方當代文化為參照），而是有關民族文化發展與文化生存空間的戰略問題。

新保守主義作為一個概念不是對水墨畫的藝術價值作直接的判斷，而指特定歷史條件下的文化思潮與文化境遇，這種歷史語境的變遷為水墨畫提供了機遇與生存空間，但這個機遇不是復古，不是歸復水墨畫的原始形態，而是立足於一個出發點與兩種可能性。這個基本的出發點在理論上可以假定為：語境的變化導致文本意義的轉換。在80年代以來的中國現代藝術運動中，或者一直追溯到五四以來的新文化運動，維護傳統價值觀念的保守主義和反傳統的文化激進主義一直處於兩軍對壘的狀態之中，屬於中國傳統文化形態的水墨畫基本上歸於保守的陣營，即便一部分水墨畫家也力爭對傳統水墨畫進行變革，但由於傳統話語與現代話語之間轉換的巨大障礙，在整個現代藝術運動的進程中，水墨畫基本上處於落漠與孤寂的狀態。水墨畫在當代藝術中的這種地位是由以前衛藝術為價值的現代主義語境所決定的，語境的關係決定了在當代文化中，尤其是在走向現代社會、傳統價值觀念發生劇烈變化的時期，水墨畫語言能否生效的問題。兩種可能性之一是傳統的水墨畫語言實現當代轉換的潛力的可能性，與此相關的第二種可能性是由中國傳統文人的個人話語轉換為反映當代文化與現實的公共話語的問題。

作為一種思潮，新保守主義反映了 20 世紀末葉在國際與國內的一種新的文化動向，即一種保守主義的價值開始取代在 20 世紀占主流地位的前衛主義和激進主義的價值觀。從國際思潮來看，最典型的體現就是後現代主義的出現與發展，因為後現代主義本身就是對現代主義的制約和消解。19 世紀末 20 世紀初在西方發生的現代主義運動在本質上體現了一種工業浪漫主義的理想和對機器文明的崇拜。現代工業的迅猛發展也促成了傳統宗法社會及其依附于斯的傳統意識形態的解體與信仰的崩潰。這種現象在藝術上反映得尤為極端，以現代主義為理想的前衛藝術運動在經歷了印象主義和後印象主義的過渡期後，發展到 20 世紀初已經完全摧毀了古典藝術的抵抗，形成了一個完整地反映現代視覺經驗與現代工業文明的視覺藝術體系，在不到半個世紀的時間內，以抽象藝術為核心的前衛藝術就成為西方現代主流文化的重要組成部分。現代主義藝術思潮與工業主義文明有著密切的依附關係，儘管自 18 世紀下半葉在英國爆發工業革命開始，人與自然的疏離，工業開發對生態的影響便顯露出來，英國文學史上的湖畔派詩人與美術史上的拉斐爾前派都反映了早期工業化時代人與自然的異化。但人類真正認識到工業化的加速度發展實際上是在加速度地毀滅人類自身的生存環境，同時也是在毀滅人類自身的時候，還是本世紀中葉以後。生態的惡化還只是一個信號，傳統價值觀的崩潰並沒有因現代主義的興起而重建新的道德體系，兩次世界大戰都是爆發在典型的現代主義時期，而戰後最發達的資本主義國家美國卻經歷了韓戰與越戰兩次大的戰爭，整個東西方社會在近半個世紀的時期內都籠罩在冷戰的陰影底下。現代科技為人類的自殘殺提供了最先進的武器裝備，戰爭又反過來促進了科技的迅猛發展，人類就這樣陷入了一個現代文明的怪圈。從這個意義上來看，後現代主義本身就具有新保守主義的特徵，回歸傳統，回歸自然，重建精神家園，都是對現代主義的批判和對工業主義的制約。

在工業文明支配下的現代主義發展所帶來的自然生態和精神環境的災難，還引發了全球政治格局的重大變化，環境的惡化也意味著資源的迅速減少，只有有效地佔有資源才可能確保經濟利益與經濟發展。資本主義的發展從來是掠奪地開發資源，老牌的殖民主義通過武力來掠奪落後民族、國家與地區的資源，殖民主義崩潰之後，尤其在冷戰結束之後，資源的重新分配不再採取殖民主義形式，而是帶有文化戰爭色彩的後殖民主義形式。在這樣的情勢下，民族主義的問題重新凸現出來。民族主義不再是弱小落後民族爭取民族獨立、民族自決的口號，一些西方發達國家也越來越強化民族與國家意識，爭奪利益空間。法國美術理論家克雷爾作為 1995 年威尼斯雙年展的主持人，在為本屆雙年展制定的理論框架中，在“西方中心主義”的基礎上確立了新保守主義的文化戰略，重審歐洲自文藝復興以來的人文主義傳統，一方面是為了擺脫美國對歐洲的控制，回歸歐洲對全球的文化權勢，另一方面是為抵禦亞洲對歐洲的經濟滲透和東方專制主義（包括東亞文化與伊斯蘭文化）的文化入侵。在這時候，西方中心主義實際上意味著歐

洲中心主義，面對著北美與東亞的競爭，西歐力爭重新奪取已經喪失的地盤。

冷戰結束以後，世界政治經濟格局發生重大變化，冷戰時期東西方兩大政治軍事集團的對抗已不復存在，而集團內部的矛盾和主要矛盾之外的次要矛盾便凸現出來，如歐美之間、歐美日之間和歐美與伊斯蘭世界之間的矛盾，然而在這多重矛盾的格局中，中國的崛起也構成了新的一翼。70年代以前，雖然新中國經歷了朝鮮戰爭和在越南戰爭中與美國對抗，但在整體上仍從屬於二戰後形成的與美歐資本主義陣營對抗的社會主義陣營。60年代中期中蘇分裂，直到兵戎相見，使中國分離出蘇聯的陣營，成為相互對抗的兩個超級大國之外獨立的一翼，也是最弱的一翼。由於蘇聯構成對中國的直接威脅，美國也出於遏制蘇聯的需要，中美雙方出於利益的需要而結成一種鬆散的戰略關係，這種關係一直維持到80年代末期冷戰結束。然而也就在這一時期，中國走出了文革的陰影，開始了對外開放和經濟改革的新時期。這一時期雖然中國與西方世界有著意識形態方面的巨大差異，但一方面為了牽制蘇聯，另一方面也是中國的改革具有適合資本主義市場的特徵，西方仍然與中國維持了一種冷戰中的結盟關係。事實上西方也錯過了遏制中國的機會，中國正是在這段時間內完成了從政治上和經濟上為日後的經濟起飛打好了基礎。進入90年代，蘇聯解體，東歐崩潰，冷戰結束，中國與以美國為首的西方世界的矛盾突然激化起來。這場衝突的直接背景承接冷戰思維方式，延續東西方在意識形態上的對抗，中國作為共產黨領導下的社會主義大國取代了前蘇聯的地位。潛在的背景則是中國近十幾年在經濟上的迅速崛起，成為後冷戰時期全球政治經濟中重要一翼，以及問鼎亞太最強有力的勢力。在這場財產權力再分配的角逐中，“遏制中國”的戰略不只是以意識形態為基礎的地緣政治策略，而是盡最大的可能來遏制和肢解中國，為自身的民族獲取最大的（經濟）利益。面對人類有限的資源和經濟空間，無論歐洲還是美國，甚至中國周邊地區的國家，都不願意看到一個強大的中國來改變冷戰後西方世界所劃定的政治經濟格局和已獲取的既得利益。

美國學者亨廷頓認為在後冷戰時代文明的衝突將取代意識形態與經濟衝突，事實上在大多數衝突的背後都隱藏著巨大的利益衝突。中美當今的衝突主要集中在人權、知識產權、貿易和武器擴散等方面，其中人權問題實際上是傳統意識形態鬥爭的延續。美國的很多學者和戰略家認定中國是在專制的意識形態之下，一個專制的、共產主義的、且不斷成為具有全球影響力大國的中國，在世界經濟重心轉向亞太世紀的總體背景下的復興，將極大地威脅美國和西方國家在亞太地區的利益。因此對中國的遏制、圍堵，甚至肢解，是解除西方這一惡夢的良策，並且這個戰略已從蘇聯的解體上得到歷史的映證。蘇聯的解體不僅解除了對西方的一個威脅，而且還為對付任何潛在的敵人增加了一個新的戰略夥伴——俄羅斯。

新保守主義即以當代全球文化格局中的民族主義為背景，回歸傳統亦意味著對民族身份的重新確認。新保守主義的文化戰略具有雙重的意義，其一是作為參與全球文化（經濟）角逐的有效武器與手段（如東亞文化圈中的儒家傳統與集體主義），其二是重整文化禮儀，確保文化身份。但在相當長的時間內，民族主義沒有得到它應有的位置。自新時期以來，在主流文化中，民族主義被愛國主義所遮蔽，愛國主義與民族主義有很多共同的因素，但在政治宣傳中，它更多地體現為國家、制度與執政黨，經歷了多次政治運動磨難的中國知識份子在全體 80 年代都處於一種政治批判的情結中，很難與這種宣傳形成共識。在以青年知識份子為主體的思想解放運動中，雖然爭取政治民主、思想解放、學術自由與人格自由是運動的主流，但其內核是以西方化為參照的現代化運動，而反傳統則幾乎構成了這一運動的主體。全盤西化的思想不僅滲透到學術與藝術的各個門類，而且還波及到大眾文化與民眾的日常生活之中。從五四以來，中國經歷了以民族國家為中心的民族意識日益強化而傳統文化逐漸減弱的過程，但傳統文化一旦斷裂，民族意識也就無法依存，傳統文化作為一種文化禮儀或儀式在中國現代社會幾乎起不到重要作用，致使中國在現代化的起點上，根本不可能象日本或韓國那樣把傳統文化與現代化的進程有機地結合起來，這種惡果正在 90 年代走向市場經濟的中國社會中體現出來。拜金主義至上、道德風氣敗落、欺詐腐敗盛行、社會行為無序、精神信仰無所歸宿。更為嚴重的是，如果喪失了民族精神與民族身份，如果面對遏制與圍堵，我們還陷在新殖民文化與文化阿諛主義之中，那最終也將喪失我們自身的（經濟）生存空間與文化空間。

民族主義以一種普遍的民族意識為基礎，它以共同的地域、種族、語言、風俗、宗教信仰和文化傳統為核心，最終以一種民族國家的形式體現出來。在歷史上和現實中，民族主義有其進步的意義，也可能成為消極的或反動的力量。所謂民族身份則是通過其各種文化形態來確認的，而文化形態是以具體的符號形式體現出來的。無數的符號構成了民族文化生態的“生物鏈”，一旦這個生物鏈發生斷裂，即文化符號的消解，民族身份也就無法確認，最終是民族本身的生存危機。在傳統社會中，傳統文化在一個封閉的環境中自然增長與消亡，而在開放的環境中，傳統文化與外來文化就處於激烈的對抗之中。五四新文化運動中提出的“科學與民主”的口號都不是從自身文化傳統中派中出來的，而是以西方現代文化為武器來摧毀中國的封建制度及其文化，這種突變式的現代化進程不可避免地造成傳統文化的斷裂，這與西方社會從原始資本主義到現代資本主義的進程，經歷了文藝復興、啓蒙運動、工業革命、英法資產階級革命和現代主義運動的漫長歷史變化，經歷了傳統文化與現代文化的自然銜接的過程大不相同。無可否認，這種以西方化為參照的現代化進程總是以傳統文化和民族文化的消解為代價的。但是在當時的歷史現實中，在腐敗的封建制度的殘酷壓迫下，在殖民地半殖民地所深重危機中，在富國強兵的強烈願望下，傳統的文化保守勢力面對激烈的文化批判和思想解放運動是無所作為的。只有到了當今，中國綜合國力空前增強，正逐步

走向一個經濟大國，幾代人的夢想正在成爲現實的時候，才會看到我們還要爲重整傳統文化付出多大的代價。中國經濟起飛與冷戰的結束是一種歷史的偶合（在 80 年代中國現代化的啓動期，在某種意義上也得益於冷戰格局），昔日的戰略夥伴頃刻轉變爲冷和平或後冷戰的對手，而在文化戰略上雙方又處於極不平衡的地位，一方揮舞著西方的文化權勢，另一方還陷在西方化的泥淖中。在這樣的背景下，民族主義凸現出來，走出了官方哲學的藩籬，成爲一種知識份子的共識，這不僅是一種現實的文化自覺，也是爲維護中國的大國地位，確保民族的利益空間而制定的長遠文化戰略。

民族文化身份是以歷史積澱的文化符號體現出來的，在漫長的歲月中已演變爲一種文化禮儀。水墨畫在中國歷史上不只是單純的造型藝術樣式，而是這種社會文化禮儀的一部分。這是水墨畫區別於其他畫種的重要標誌之一，在新保守主義條件下成爲它的獨特優勢。在 80 年代的現代藝術運動中，水墨畫經歷了一次二律背反的裂變，它一方面和油畫、雕塑、版畫等門類藝術一樣融入了一個以西方現代藝術爲參照和目標的運動，反映出解構傳統的強烈願望；另一方面它又有著濃厚的傳統情結，無論是抽象水墨、表現水墨，還是從水墨畫中衍生出來的裝置與行爲，都在以各種形態體現著對傳統的重新解釋，甚至在對作品的闡釋中，仍然以非傳統樣式的傳統價值爲中心。這即是說，在評價一件水墨作品時，無論其形態怎樣背離了傳統水墨畫的原型，但一個基本批評標準仍然是它與傳統繪畫及文化的關係，這種傾向在目前的裝置與行爲中體現得尤爲明顯。但是新水墨畫運動的出發點是在西方現代主義籠罩之下的形式主義或前衛主義，在本質是一種向內的解構傳統的文化反叛。新保守主義是在確認新水墨畫運動成就的基礎上，爲爭奪國際文化制高點的向外的主動出擊。

就水墨畫發展戰略而言，新保守主義意味著前衛主義作爲主導策略的終結。以油畫和雕塑爲例，前衛主義標誌著形式先決，從表現主義到抽象主義，直至放棄架上，走入觀念（走到觀念的盡頭是否還向架上回歸，是另一個問題）。這種策略對現代水墨畫也產生了深刻的影響，在其他畫種上出現過的實驗幾乎都在水墨畫上演練了一遍，但其力度遠不能和油畫相比。西方現代藝術以現代工業設計和現代視覺經驗爲基礎，並繼承了西方古典藝術的結構與色彩訓練，在媒材的操作及視覺感受的強度上與現代社會的發展同步，甚至裝置與行爲藝術的出現也與後工業社會的傳媒文化與大眾文化密切相關。水墨畫與西方現代藝術的嫁接缺乏這種自然生髮的過程，形式上的革新仍以西方化的價值觀念爲前提，而媒材自身的特性又決定了它不可能象油畫和雕塑那樣更密切地結合現代工業設計和視覺經驗。事實上，自五四以來，水墨畫的發展基本上是循著守舊與創新的兩條主線，儘管在兩條線上都有大師出現，但守舊派基本上沒納入現代藝術的軌道，因而被某些人稱爲“窮途末路”的藝術；而在創新派的筆下，傳統水墨的解構卻是以加速度進行的，這從另一方面加速了水墨畫另一種形式的危機。但是不論水墨畫在

中國現代藝術中的位置如何，水墨畫作為民族身份的符號和文化禮儀，其媒材本身構成了水墨畫的本質特性，是不可互換和替代的，它是中國“文化生物鏈”中的一環，這是具有象徵性的，一旦水墨媒材失落，也就意味著中國“文化生態災難”的降臨。

守舊與創新構成了當代水墨畫相互制約的機制，它規定了當代水墨畫發展的可能性極其局限。對傳統價值的確認是立足于現實的條件與需要，在新保守主義背景下水墨畫的發展在這種相互制約的機制中首先是實現傳統水墨語言的轉型。傳統水墨畫之所以在當代文化中失去活力，就在於傳統語言體系與當代社會的脫節，有人認為水墨畫語言是在封建社會的語境中生成的，表達的文人士大夫的個人情趣和情感，而這種語境已不存在，當代知識份子所體現出來的是一種現代人格，因此，傳統水墨畫語言不僅在當代社會無法生效，而且還會自行消亡。由此看來，水墨語言的轉型首先取決於承載它的傳統精神與文化價值。事實上，傳統的文化語境始終在積極與消極的兩方面對中國社會起著支配作用，即使在最激烈地否定傳統文化的文革時期，傳統也以日常語勢在社會上延續，更何況中國傳統文化所蘊含的天人合一、知行合一和情景合一的人文理想，文人士大夫以天下為己任的憂患意識，仍然在當代社會中煥發出光輝，我們在重建精神家園的時候，不可能回歸柏拉圖和基督教，回歸 17 世紀的羅馬或 18 世紀的巴黎，只可能回歸我們自身的傳統。事實上，東亞文化圈在經濟上的崛起已經證明了儒家文化與東方集體主義傳統的積極作用。當然，傳統文化的轉型不會帶來水墨畫語言的自行轉換，但它證明了水墨畫語言在當今生效的可能和潛力，這種轉換既要衝破傳統保守勢力的封鎖，又要維繫它與傳統文化的血緣關係，從這個意義上看，現代水墨畫的實驗功不可沒。

由此涉及的第二個問題是水墨畫語言由中國傳統文人的個人話語轉換為反映當代文化與現實的公共話語的問題。這個問題的核心是傳統文化在當代社會的隱性與顯性的作用沒有一個現成的功能表，回歸傳統的要害首先是回歸現實。這其中包括兩個層面，其一是消解筆墨中心主義，從現實關懷走向終極關懷，把個人話語置於當代社會的有機聯繫之中，當代藝術的一切問題，包括水墨畫在內都是從當代語境中生髮出來的，正如新保守主義這個命題一樣，它本身就產生于全球文化勢態。其二是消解西方化傾向，不以西方現代主義或後現代主義的價值標準作為變革水墨語言的基礎，儘管在現代藝術運動中，西方現代藝術對水墨畫的變革起了重要作用，但其負面影響也帶來了新的危機。對於傳統文化和西方現代藝術，我們以前談得很多的是批判地繼承和借鑒，而事實上幾乎任何一種因素都可能在不同的語境中重新生髮出意義。不能把新保守主義視為批評家的假設，而應是藝術家對現實機遇的把握，是一個藝術家以現代人的身份對傳統與現代的，重新確立水墨畫在當代文化中的位置。