



改变“观看”的方式 To Change the Way of Seeing

●赵汀阳 Zhao Tingyang

方力钧一直不动声色地在试图改变人们观看的方式，这看起来远不仅是一个艺术的志向，而且是一个哲学式的雄心。

最早看到方力钧的画大概是在1991年或者1992年，他的光头系列，觉得很特别，表面上似乎是叛逆的，但又不是。“光头们”的意图其实很暧昧，但具有强大的引诱，心情容易变得像光头们一样暧昧。“光头们”往往被认为表达了玩世不恭的态度，我疑心这不是“光头们”的实质。方力钧从来都是一个想表达严肃思想的艺术家。“光头们”或许觉得这个世界很差劲，但仍然选择与世界保持一种暧昧而舒服的合谋。方力钧感兴趣的不是某个人物是什么样的，而是人与事物、环境和世界之间的关系是什么样的，就像方力钧后来有一次说到的，他对非常真实地或者很夸张地刻画一个“挑出来的”典型人物并不感兴趣，而对人在世界中的位置和态度所蕴涵的意义感兴趣。他画的不是物或人，而是关系。

方力钧试图让画中人物看世界的方式去影响观众看世界的方式，他对改变世界没有兴趣，而是想改变世界观(world-view)。这一努力始终存在于方力钧的绘画中，但在具体的不断演变中越来越明显，尤其是近年来的作品。这一演变过程并没有突变，而是慢慢的转变，一种舒服的转变。对于方力钧来说，最重要的感觉也许是“舒服”，而这里的“舒服”是中国式的：没有棱角，如水一般去适应事物，找到最适宜的相互状态。事实上“水”正是中国思想方法论的一个典型隐喻(metaphor)，老子的哲学就是使用“水”的隐喻

去说明任何最适宜以及最成功的生活策略。水模式的思维很适合方力钧的感觉(他有意无意地画了许多水)：世界和生活永远是不可测的，无论世界的状况怎么样，人的位置怎么样，人都不得不如水寻路地那样去寻找与世界的恰当关系。在方力钧2005年以来的作品中，流变的世界越来越庞大，人似乎变得不那么醒目，而寻找恰当关系的紧张感和危机感更加突出了，人在世界中的状态几乎都是临界点或者转折点。他画了很多人浮在水中或者云上，能不能浮着，相差只一线之间。在这里我不准备太多评论方力钧绘画的艺术效果，因为我不是艺术评论家，我只是把方力钧的艺术看作是对“观看”这一生活方式的研究去研究。

“观看”往往意味着一种美学观点(aesthetics)，也是一种哲学观点。

“观看”首先是一个知识论(epistemological)隐喻。知识的本性被认为是“看”世界，是去看事物的本质和真相。但是平常知觉方式所能够看到的只是现象(phenomenon)，只能看到事物的面貌(seeing what it looks)，而理论则被认为是一种特殊的看的方式，它透过现象看到隐藏着的本质(essence, the hidden)，看到事物本身(seeing what it is)。不过这种对真理的理解是很西方的，从希腊哲学就奠定了这样的思路，以追求知识为特点的希腊哲学被认为是“视觉中心的”；与之对比，为基督教所统治的中世纪心灵则是“听觉中心的”。有趣的是，中国对真理的理解却是“听觉中心的”——所谓“闻道”，即去倾听被说出的真理。至于中国的“看”，与其

说是知识论的，还不如说是美学的。

除了理论之外，艺术也被认为是另一种特殊的看的方式，它所以也是不平常的，因为它总是把事物看成另一种更有趣的东西(seeing it as...)，即使是写实主义的作品，也包含“把什么看成什么”的意义。很显然，“把什么看成什么”(seeing-as)的行为并不是知觉(perception)的一部分，而是加给知觉的，因为“把什么看成什么”的同时就是“把什么看成不是什么”(seeing-as is to see it as it is not)，这就是为什么艺术的再现(representation)同时也是表现(expression)。

虽然艺术都是把事物看成什么什么的某种想象，但如果把整个世界看成什么什么，就同时变成了一个哲学行为。以艺术的方式去选择一个世界观，这正是方力钧试图做的事情。尽管就绘画语言而言，方力钧的画面同样是描述性的(descriptive)，但其实质却是叙事性的(narrative)。它是表现为描述的叙事，它叙述关于命运的故事，它试图把需要去“听”的变成可以去“看”的。这一化哲学为艺术的做法与形而上学(metaphysics)的艺术性之间有一种巧合的呼应。

一般认为，艺术表达了关于事物的美学观点，其实形而上学才真正是关于世界的更加浪漫的美学观点。通常，形而上学似乎表达了关于世界本质的知识，但这是错觉。因为世界本身究竟什么样，我们不知道，也不可能知道，它是超越的(transcendent)，所以世界的总体面貌只不过是我们的想象。我们看不到世界本身，但可以选择某种世界观，从而好像理解了世界。人们按照美学原则去构思世界观，各种各样的世界观。无论什么样的世界观，都是按照人性的感性偏好(preferences)去想象的有着优美秩序、有条有理的世界图像，这就是明显的美学选择。世界图像的优美秩序不可能被证明是真还是假，但按照美学观点所想象的世界观却是思维的基础。比如说，阴阳、动静、气象、和合、变化等等所表述的是中国的世界观，而整体统一(uniformity)、必然/偶然(necessity/contingence)、因果/自由(causality/freedom)等等表达的则是西方的世界观。表面看来，中国世界观的美学特征比较明显而西方世界观则似乎是科学概念，其实不然，比如说，科学需要世界的“整体统一”假设，否则就无所谓普遍规律，但这个假设本身不可能被证明，因为我们不可能认识到整个世界的全部情况而给予证实，所以它在本质上还是美学观点。这里关于世界观的讨论当然不是仅仅为了说明艺术和哲学都同样无非是对世界的想象，而是想说，既然世界观是个美学观点而显得美丽，那么反过来，如果一个美学观点同时是个世界观，就会具有不同寻常的精神分量。这似乎正是方力钧的雄心所在。

为了在一种美学观点中表达出世界观，方力钧就必须在“能看到的”(the visible)之中表现那些“看不到的”(the invisible)，他采用了中国意境(implicative images)的策略，引用了中国的各种经典隐喻——流水、浮云、高山等等作为世界场面去创造人的命运的不确定性(uncertainty)。命运的不确定性是方力钧画面中的世界观，他似乎特别着迷于在不确定性之中人如何与世界达成一种临界点上的关系，一种不能过之也不能不及的均衡(equilibrium)，这是对命运难题的一种解决方式。这里需要对中国的命运概念稍加解释，它比“fate”或“fortune”更复杂，大概可以说是“fate”或“fortune”两者的结合，可是这样就形成一种悖论性(paradoxical)的结构，因为命

(fate)有着未来被注定了的意思，意味着必然性，而运(fortune)又意味着改变命的机会，意味着不确定性，因此命运内部有着天算人谋的互动结构。方力钧感兴趣的大概就是这种悖论性的世界观。

方力钧对画面的尺寸选择也暗示着他对不确定性的世界观(a world-view of uncertainty)的强调。他的画面越来越大，越来越长，而且从其中的场面内容来看，也是几乎无边界的，或者是不需要边界的。这样就导致了一个观看的效果：既然画面太大而且场面无边，不能一目了然，于是人们就不得不一节一节地去看；而且从什么地方开始去看，是无所所谓的，可以来回看，可以从中间开始看，于是“观看”的时间性具有了历史性(historicity)，“观看”的过程就是在形成某种不确定的叙事。方力钧对超大画面的选择是个故意的行为，他想让他的画突破画框的约束，从而让人“好像忘记”这是画框内的一个有限场面。他自己的解释是：他希望人们意识到它是一个不可以从市场上买回家的作品，因为太大了。这样的结果是，人们就不得不把它看作是一个只能观看的事实，就像面对一个自然存在一样，比如自然的山水。

这其中产生了“反画面性”的效果。方力钧的作品当然仍然是画面，但不适合以置身画外的方式去看，它更适合置身其中去看。而置身其中的结果就是，你看到的不仅是这个画面，而且还看到画中人所看到的世界。这种反画面性甚至可以涉及一个关于美学本身的问题。按照中国传统的美学观点，美学的真正主题是整个世界，是整个感性生活，而不是艺术。艺术只是引导人去理解世界的一种手段，绝非美学活动的目的，因为人的感性生活最终要落实为“乐山乐水”诸如此类的天人关系中(the interactive harmony between humanity and nature)。与感受整个世界相比，艺术就不怎么伟大了。这一中国式的“宏大美学”(the aesthetics as a grand narration)被李泽厚认为是真正的美学，他甚至认为：“美学以艺术为主题就走向堕落了”。他这是在批评西方美学。西方美学是以艺术为中心的，从而局限于表现人而没有表达世界。美学首先是一种世界观，是对整个世界的感性理解——总是以美学观点去看世界，这就是中国式的宏大美学。方力钧试图突破画面性，从世界观去看事物(seeing from a world-view)，这是以中国美学去重新理解艺术的一种努力。维特根斯坦(Wittgenstein)对艺术有个见解倒与中国美学有些暗合，他说：“艺术品就是从永恒观点所看见的东西”(the work of art is the object seen sub specie aeternitatis)。

1-7. 方力钧雕塑新作

