

現代性的追問

• 曹慶暉

2006年4月29日，應中央美術學院和香港城市大學中國文化研究中心邀請，來自大陸、香港、台灣和美國的二十餘位學者，齊聚香港城市大學，參加為期三天的「現代性與二十世紀中國美術轉型」跨學科學術研討會，同時參觀了由近二千幅圖片構成的「中國現代美術之路」文獻展。舉辦此次研討會的直接動機，是中央美術學院院長潘公凱教授主持的中央美院與北京市教委共建項目「中國現代美術之路」課題，在以專著和文獻展的形式初步完成後，須要就課題關注、研究和意欲解釋的中國美術現代性問題，與其他人文學者交換意見，並聽取他們從各自學科就二十世紀中國社會文化轉型共同面臨的「現代性」問題的新近思考和研究。不過，在這個直接動機以外，這一課題的形成與香港會議的促成還有其遠因，追溯起來就說來話長。

正如一般讀者所了解的那樣，經過「八五思潮」的喧鬧和論辯，「中國美術的出路何在」又一次凸現於中西文

化碰撞的風口浪尖，成為研討二十世紀中國美術無法迴避的重大問題之一。1992年夏，曾經積極參與到八五中國畫論爭中的潘公凱，帶着對這個問題的思索赴美國考察，並將考察重點放在了當代藝術。在由「東」向「西」的近距離接觸和由「西」向「東」的遠距離回望中，他由對中國畫發展策略的思考升級為對中國現代美術形態的思考：能否從二十世紀中國美術的問題和經驗中，引伸和建構出另一種不同於西方現代主義的藝術形態，一種中國自己的現代主義呢？為了在宏觀戰略和基礎理論上回答這個問題，潘公凱開始着手研討藝術中的現代性由甚麼來判定？西方現代藝術的邊界在哪裏？「傳統主義」的現代意義是甚麼？並相繼發表了一些論文^①。進而試圖從混沌、複雜、支離的二十世紀中國美術的分析中，觀照其與中國社會現代轉型的邏輯關係，探尋能夠確定中國美術現代主義的基本標準和主要形態，為二十世紀中國美術正名和順言。為此，他在1999年提出「中國現

代美術之路」的研究課題，並着手組建研究梯隊，自1999年至2004年先後在中國美術學院和中央美術學院招收博士研究生十餘人，通過課題研討推進行研究、培養人才，形成了以「自覺」作為區分傳統與現代的標識，以「傳統主義」、「融合主義」、「西方主義」、「大眾主義」作為中國現代主義美術基本形態的理論構想。

潘公凱的理論構想具有極為明確的現實針對性，在他看來，二十世紀中國美術研究最基本的問題是定位，是正名，其實質是現代性問題，這個問題不解決，二十世紀中國美術要麼游離於全球性話語之外，要麼只能作為西方現代性的邊緣例證，成為在西方中心外圍的「多元」特殊性的一種表現。那麼，如何理解和切入對現代性的探討呢？潘公凱在課題組提出了兩個關鍵概念，即「連鎖突變」和「自覺」，其邏輯關係簡而言之就是將現代性的世界擴散看成是一種連鎖反

王廣義：《大批判——可口可樂》。



應，就是從原發地發生現代性事件後，擴散到繼發地形成繼發性現代性，在這個傳遞過程中的關鍵環節是「自覺」。

潘公凱的「連鎖突變」想法和一個前提性的看問題的方法有關，也就是他所說的「前提視野」，這個前提視野就是他把現代化看成是人類未來劇變的序幕，如果以未來的視野回望今天和從前，那麼現代化過程中的連續變化統統屬於未來的、更大劇變的序幕。之所以這樣思考，在潘公凱看來，就是給二十世紀中國美術發展定性提供公平合理的視野。那麼這個定性該依靠甚麼去定？怎麼去定呢？依靠西方既有的現代主義美術的理念模式和形式特徵嗎？答案是否定的，因為二十世紀中國美術的基本事實在很大程度上無法與它對號入座，那就只有回到事實本身，從事實出發探討中國美術現代性的發生和因果。這個事實在潘公凱看來具有兩方面，一方面是中國百年曲折發展的歷史，再一方面是當今世界現代化與中國的關係。然而回到事實並不表明排斥和放棄西方現代性話語系統，對此潘公凱曾非常清楚地說^②：

從現代性思考進入美術史，是對西方話語的認同，是不得不進入西方現代性學科框架中的討論，這種進入是因為問題的提出是西方框架之下提出的，又因為我們的目的是在全球性語境中為中國現象正名，出發點和目的都與西方話語分不開。

同時，認同主流話語，也是對西方現代結構具有相對程度的普適性的

考慮。但潘公凱隨即強調說^③：

以現代性問題進入二十世紀中國美術史，只是對西方主流話語系統作為能指的認同，而不是對所指的實存的事實和現代化模式的照搬。

此外，儘管西方現代結構存在普適性，其移植過程表現為原發性結構與繼發性結構兩者之間的相似程度，但不僅移植過程具有深刻的偶然性，而且繼發現代結構內部也有複雜的機緣與偶然性，這樣對應相對的普適性也就有深刻的偶在性存在。如此而言，「現代性」基本沒有標準模式，只有「現代性事件」，斷裂與突變是共有的特徵。

對於「連鎖突變」，潘公凱經常以核裂變反應為喻，所不同的是，核裂變連鎖反應模式中的每個鈾235都是一樣的，而現代性連鎖突變模式中，引起突變的現代性事件在原發地和繼發地卻是不同的。所謂「原發」，潘公凱主要是從現代性事件的發生而言，主要指突變的開始；所謂「繼發」主要是從現代性事件的效果而言，主要指變異的顯現。後者顯然是潘公凱指導的課題組更為着力研討的地方。在潘公凱看來，繼發型現代性結構是由植入性現代性和應對性現代性組成的。所謂「植入性現代性」是原發型現代性在繼發地的「相似」再現，也就是基本能用西方現代框架可以衡量對號的部分；「應對性現代性」是繼發地對外來現代結構進入（衝擊）後作出的反應、回答、應對、抗衡、激變。它可能是某種接納性應變，也可能是融合現象，也可能是打散後的重組，也可

能是拒絕和抵抗行為，也可能引發巨大過敏反應或劇烈的暴力革命等等。在對植入因素的抗衡、拒絕與抵抗中，展現出繼發地域的原創現代性。總之是用西方現代框架無法衡量對號的部分，這一部分往往被排斥在現代性研究與判定之外，但實際上它是繼發地最具研究價值和創造價值的部分。

「自覺」是潘公凱在討論連鎖突變過程中最為看重的環節。這裏「自覺」的意義已遠遠超越日常含義，而是一個具有特定位置與結構的系統概念。在潘公凱的理論構想中，「自覺」的意義是由橫向應對和縱向互動結構起來的，後者主要是對同一現代區域社會層面和觀念層面相互制約與促進關係的概括，如西方現代主義美術與西方現代社會情境之間的關係，前者主要是對繼發地對原發地現代性衝擊植入而產生的各種自主反應（應變、選擇、改變、融合、抗衡、抵制、過激反應……等）的總結。潘公凱非常明確地認為「植入是現代性事件，應對與抗衡也是現代性事件」，而以往的研究或關心原發現代結構的研究，或偏重對繼發現代結構內部植入部分的分析，而「對繼發地應對性抗衡性策略行為的現代意義估計不足」。實際上，無論哪種反應都是現代性事件的組成部分，這樣說來，無論繼發型現代結構也好，還是再發型現代結構也罷，都和原發型現代結構同等重要，它們共同構成了全球現代性的圖譜。

基於這樣的理論構想，課題組從二十世紀中國美術的基本事實出發，在面對西方衝擊的各種自主的策略性反應中，選取出「西方主義」（植入性

組成部分)、「融合主義」(變異、融入本土)、「大眾主義」(變異+原創)、「傳統主義」(現代結構中的原創)四條線索，並認定這四大主義就是中國的現代主義美術。

毫無疑問，這樣的認識既有突破性又有冒險性：其突破在於它通過「自覺」這一概念的闡述和轉換，將傳統應對的策略劃入了現代主義的範疇；其冒險在於如此對「現代性」的理解、闡述和發揮，是否能夠經得起現代性研究和歷史研究的考驗？正是基於這樣的不安，在課題進行之中，潘公凱始終有邀請海內外人文社科學者共同探討的考慮。為此，就有了本文開頭的那一幕。

中央美術學院與香港城市大學中國文化中心聯合舉辦的「現代性與二十世紀中國美術轉型」跨學科學術研討會暨「中國現代美術之路」文獻展，是一個跨學科的學術思想平台，它集合了兩岸三地和海外著名學者，在「現代性」的歷史關係和理論表述的矛盾中，探索中國問題的基本形態及其理論闡釋。本次會議安排有四個單元和一次圓桌會議。前三單元的議題分別是「現代性與中國的問題意識」、「現代性的差異與矛盾」及「現代性與中國學術的自主性」，旨在現代性話語的歷史結構中，從反思、質疑與建構、建設雙重方向上探討現代性的中國問題，打通現代性與中國社會轉型諸問題的內部關聯。第四單元「對現代性轉型的自覺：現代性的中國經驗」側重重建自身歷史的連續性，使中國的歷史經驗在以西方為主導的現代性闡釋框架中發揮創造性的價值。特別為此會設計的「圓桌會議」，其潛在的問

題指向是：我們關於現代性的中國問題的討論，能否對以西方為主導的現代性理論產生真正的影響，並對現行「普遍性」的概念體系提出修正？從中國美術研究的視角看，1840年以來中國歷史的展開，只有放在現代性的歷史境遇——這個由他人的歷史性和自我認識界定的世界秩序中，才能顯示出它自身的邏輯。林毓生、李歐梵、金觀濤、甘陽、劉小楓、酒井直樹、包華石 (Martin J. Powers)、張隆溪、鄭培凱、葛兆光、陳平原等學者在會上發表了精彩的主題演講(具體講演題目參見 www.romca.org)。在其中不難發現的是，美術史追問的基本問題，也是思想史、政治史、歷史學等其他人文社會學科共同關心的問題，這裏沒有標準答案，只有對現代性的不斷追問和思考，抑或，這也是「現代性」在當下學術生活中的另外一種呈現吧。

註釋

① 例如：〈論西方現代藝術的邊界〉、〈現代藝術是現代情境的象徵〉、〈「傳統派」與「傳統主義」〉、〈「傳統主義」與「後傳統主義」〉等，均載潘公凱：《限制與拓展——關於現代中國畫的思考》(杭州：浙江人民美術出版社，2005)。

②③ 引自潘公凱在香港「現代性與二十世紀中國美術轉型」跨學科學術研討會上的主題發言〈「連鎖突變」與「自覺」〉。

曹慶暉 中央美術學院人文學院美術史系中國美術史教研室主任