

中國藝術現代轉型的問題

◎ 余虹

所謂中國藝術的現代轉型，也可以說是中國藝術如何獲得現代性的問題。「現代性」並不是一個先行預設的概念，而是在藝術現代化進程中確立起來的概念，其主要參照，是二十世紀的西方現代藝術史。我理解的藝術「現代性」，主要有這樣三個方面的基本原則或要求：(1)反同一模仿的差異性原則；(2)反終極規範和相對主義的遊戲原則；(3)反市場功利主義的神聖原則。我想就此來談談中國藝術現代轉型的問題。

一 同一或差異

二十世紀的中國藝術為獲得自身的「現代性」(差異性)，首先面臨兩大任務：(1)與傳統藝術拉開距離；(2)與西方藝術拉開距離。

不幸的是，中國藝術的現代化從一開始就陷入了一個魔圈：當藝術力圖擺脫傳統而另闢蹊徑時，它就着魔

般地走着「西化」之路：當藝術力圖擺脫西方時，它又着魔般地走着「民族化」之路。換句話說，它以模仿西方的方式反傳統，以回歸民族之根的方式反西化。殊不知「模仿」與「回歸」在本質上都是「反差異性」與「反現代化性」的。當「西化」的藝術與傳統拉開距離時，它同化於西方藝術而喪失了自身；當「民族化」的藝術與西方藝術拉開距離時，它同化於傳統而喪失了自身。就此，中國藝術的現代化渴求始終徘徊在「西化」和「民族化」之間而不得其途。

金觀濤和司徒立在近期《二十一世紀》上撰文，認為現代藝術的危機根源於主體性的極度擴張以及由此導致的公共性的喪失。這一判斷無疑是對二十世紀西方藝術末路的一種洞見。但就中國現代化藝術狀況而言，情況似乎剛好相反，深藏在中國現代藝術中的危機恰恰是它在「公共性」中沉淪。

嚴格說來，中國現代藝術面臨的

中國藝術的現代化從一開始就陷入了一個魔圈：當藝術力圖擺脫傳統而另闢蹊徑時，它着魔般地走着「西化」之路：當藝術力圖擺脫西方時，它又着魔般地走着「民族化」之路。

二 遊戲或兒戲

「公共現實」就是既有的「傳統藝術」和「西方藝術」(以及內涵其中的既有文化)。根據西方現代藝術的經驗,藝術的現代性根於它與「公共現實」的差異化相關性。也就是說,真正的現代藝術並不直接表達既有的公共現實,而是在對既有的公共現實的批判超越中為新的公共現實開闢道路。就此而言,現代藝術乃是一種與「公共現實」保持差異的策略。當然,「差異」不是「不相干」,而是以不同的方式與之相關,並必得在與之相關中確立差異本身,因此,與其將「公共性的喪失」理解為藝術不再表達公共現實,不如將它理解為不再與公共現實相關。因為相關的方式完全可以背離的、超越的、批判的、反認同表達的,這種方式正是藝術的「現實性」所在。金觀濤的洞見在於他指出了這種「背離的限度」,即一旦「背離」發展到「無關」而完全置「公共現實」於不顧而絕對自言自語時,它便因相關性的喪失而喪失了自身。

問題在於,現代藝術的本質要求是與公共現實保持一種離異性的超越關係(西方現代藝術的危機根源與其說是公共性的喪失,不如說是這種離異性超越關係的破壞),而中國現代藝術卻沉淪於「公共現實」之中。看看中國的政治波普和潑皮藝術,無論就它與西方藝術的關係還是與中國傳統藝術的關係而言,都可以說它「公共性」、「太公共性」了!

最近,南京畫家茅小浪撰文提出建立中國繪畫「第三語言」的問題^①。我理解茅小浪的「第三語言」,實際上是指異於中國傳統繪畫語言,又區別於西方現代繪畫語言的另一種語言。這種追求道出的,正是堅持差異性和個別性的立場。

藝術的遊戲原則有三個主要的規定:(1)否定藝術的終極所指,將藝術還原為無止境的、不確定的能指遊戲;(2)否定永恆的藝術法則,將藝術還原為按人為約定的規則靈活展開的遊戲;(3)否定藝術的外在功利目的性,將藝術還原為自律自娛的遊戲。

顯然,西方現代藝術的遊戲原則,是針對形而上學的藝術傳統的。但回顧二十世紀西方現代藝術的遊戲,以及受其影響的整個世界現代藝術,其結果並不令人樂觀,尤其是70、80年代後,現代藝術的遊戲正迅速兒戲化^②。

所謂遊戲的兒戲化,指的是一種遊戲的異化或對遊戲界限的摧毀,從而導致遊戲成為不可能之事。在此的問題是:否定藝術的終極所指,是否意味着藝術一無所指?否定永恆的藝術法則,是否意味着藝術可以隨心所欲?否定藝術的功利目的,是否意味着藝術毫無目的?我以為這兩者之間的界限是不能輕易跨越的。

二十世紀的藝術理論家們有這樣的理論:當你觀看一幅藝術作品時,不要老往它的背後看,因為背後一無所有。作品就是表面的一切,色塊、線條、結構等等,它沒有意義深度,頂多只能是指平面上的遊戲,所以你的眼光最好停留在藝術作品的表面。

問題在於:一件作品真的能迴避我們的精神打量嗎?如果作品真的對人的精神追問緘默不語,它將隱入大地成為石頭。作品之為作品,就在於它總是與我們處身其中的世界相關。世界是一個巨大的意義系統,一切與

真正的現代藝術並不直接表達既有的公共現實,而是在對既有的公共現實的批判超越中為新的公共現實開闢道路。就此而言,現代藝術乃是一種與「公共現實」保持差異的策略。

二十世紀現代藝術的遊戲觀並不是要否定藝術的界限，也不是要否定藝術的規則，而是要否定古典藝術觀對藝術界限和藝術規則的永恆神聖化和終極實在化。

現代藝術遊戲化的指向，是要在葬送古典藝術的形而上學預設後重新建立新的規範。

之相關者都被賦予了意義。當然，純粹的虛無主義者可以無視世界，不承認世界，但對絕大多數人來說，「世界」是不可逃避的，他總已在世界之中，即他總是着眼於某一世界規定的意義方向來領會一切在世之物，而一切在世之物亦總已向他開顯了某種意義，儘管這種意義一時還難以表述。

誠然，這個所指並不是一個終極的確定所指，而只是在某一特定語境中被暫時意會到的，處於游移滑動中的所指。二十世紀的遊戲意識取消了所指的「終極確定性」，無疑是人類意義之思的一大深入，然而，取消所指的終極確定性，並不意味着取消所指本身，它只是取消我們對「所指」抱有的形而上學的古老幻想，讓其回到它的事情本身。

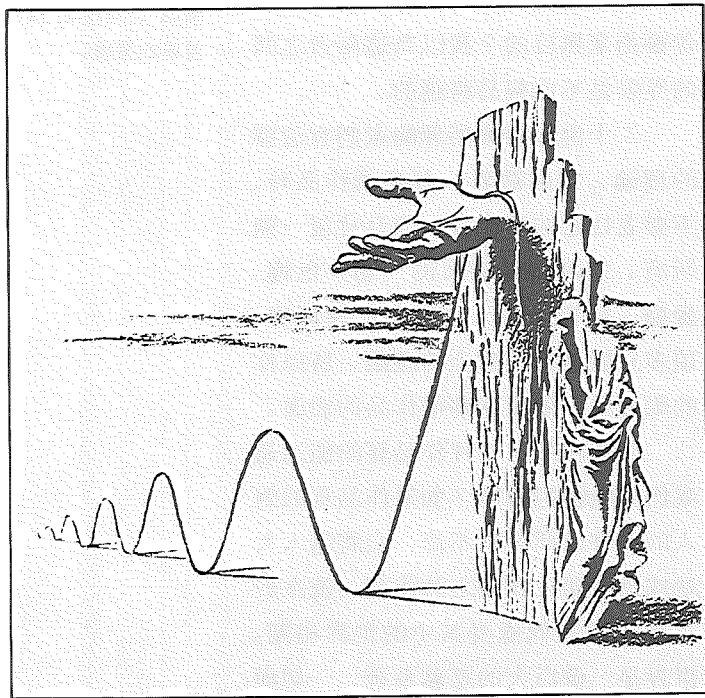
此外，一些藝術家以為藝術是遊戲，藝術遊戲就是隨心所欲地「玩」藝術。對藝術遊戲抱有這種理解，真是哀莫大焉！其實，二十世紀現代藝術的遊戲觀並不是要否定藝術的界限，也不是要否定藝術的規則，而是要

重新確立藝術的規則。這種藝術遊戲觀，要否定的是古典藝術觀對藝術界限和藝術規則的永恆神聖化和終極實在化，它力圖將藝術法則和界限還原為相對的、人為約定的、不斷變化的東西。藝術的遊戲性所確定的，正是包含在藝術自身之中的這種自由和限制的張力。換句話說，藝術的遊戲本性所揭示的自由，決非隨心所欲，而只是有限度的自由。

在某種意義上可以說，限制就是遊戲本身，限制就是藝術本身。遊戲的兒戲化就是對遊戲規則和限制的破壞與取消，也就是對遊戲和藝術本身的破壞和取消。二十世紀藝術的泛化，藝術邊界的消失，以至於藝術最終成為不可能之事，都是遊戲兒戲化的結果。我認為這不是甚麼藝術革命，而是藝術的不幸。這種不幸，正在二十世紀70、80年代的西方現代藝術中擴展，而在中國新潮美術中更有蔓延之勢，以致於現在一切都成了藝術，一切又不是藝術。一旦藝術界限消失，我們憑甚麼說這是藝術那不是藝術呢？正因為如此，當代藝術家和批評家是最難做而又最容易做的。說其難做，是因為他不知道該如何做；說其容易做，是因為他可以隨心所欲地做。為了使難者不難，使不難者難，為了使藝術的遊戲成為可能，就必須重新確立藝術的規則和限制。

湖南藝術家李路明在1991年的〈當代畫展說明書〉上寫下的一段話，我認為是明智的：

我們已經明白一個簡單道理：限制藝術工作的自由。這是一個藝術家在當代藝術中生效的規則。遵循這個限制自由的當代規則，劃定每個人選定的形象語言領域，努力於富有邏輯感的



推進工作，是我們揚棄現代新潮進入學術狀態的標誌。

另一方面，作為遊戲的藝術不僅否定藝術的功利目的性，也否定藝術的終極目的性。與藝術功利目的的信念一樣，藝術的終極目的信念也是一種古老的藝術觀念，不同的只是前者是一種世俗偏見，後者則是一種神學偏見。不過，作為遊戲的藝術雖然沒有一個自在的、終極的、絕對的、明確的目的，但不等於說沒有一個不確定的、相對的、歷史性的、人為約定的目的。

對藝術目的性的根本誤解在於：從否定藝術的實用功利目的到否定藝術的非實用功利目的，從否定藝術的終極目的到否定藝術的非終極目的，進而將藝術理解為純粹無目的的隨意性動作。二十世紀現代藝術發展為五花八門的「偶發行為」絕不是偶然的，它正是藝術盲目的表徵。

藝術是遊戲而非兒戲，更何況藝術並不就等於遊戲！

三 功利或神聖

80年代後期，中國現代藝術逐步從政治功利主義立場轉移到市場功利主義立場，這已是有目共睹的事實。

時下有一種時髦的說法，叫做「市場定位」或「市場生效」，也就是根據市場需要來確定藝術價值的立場。這種偽裝於各種新詞眼之下的市場功利主義，正支配着中國當代藝術的內在走向。對此，我要問的是：「市場需要」真是「藝術立場」的根由與標準嗎？

其實，抽象而空洞的市場需要是

不存在的，存在的只是以市場需要為名的某個買主或某類買主的趣味或要求。一般說來，藝術市場上主要有兩類買主：一類是作品的直接消費性買主，這類買主五花八門，但他們出價的主要根據不外是時尚或習慣，因此，他們需要的對象往往是大眾流行藝術或傳統藝術。另一類買主是作品的非消費性買主，這類買主形形色色，但他們購買作品的動機是為了進一步買賣交易。由此看來，所謂的「市場生效」不過是衡量一件作品是否入時或循規的消費性尺度，以及能否投機生利的商業性尺度。然而這兩把尺子都無法測度一件藝術作品自身的藝術價值之所在，因為，對於前者，「至高的善是不可消費的」^③，偉大藝術的關切總在日常消費之外；對於後者，至高的價值是不可交易的，偉大的藝術總是無價的。就此而言，偉大藝術的立場必在市場之外，一如它曾在宗教和政治之外一樣。

很明顯，無論是市場功利主義還是政治功利主義，都是以對當下現實有用或服從當下現實的某種需要為最高目的的。在此的問題是：「當下現實」的認可，是否就是藝術生效的唯一尺度？藝術真的就是當下在場的東西嗎？

雲南藝術家毛旭輝說過這樣一段話：「藝術家注定是站在現實之外的靈魂，別以為這樣，藝術家不關心現實。……現實是我們思考藝術的基本前提。」但「我們不是被生活左右的那種人，無論這種制度，那種制度：這種人生或那一種人生，像米蘭·昆德拉這樣的人到了西歐仍然對那裏的價值觀持一種懷疑的態度。事實上，不在於我們的生活發生何種變化，而是我們是如何站在自己生活的天地中，

80年代後期，中國現代藝術逐步從政治功利主義立場轉移到市場功利主義立場，也就是根據市場需要來確定藝術價值的立場。

能夠不懈地站在人類的角度去思考問題，看待現實和歷史」④。

改革開放以來，不少中國藝術家參加一些國際性的藝術大展，這當然是可喜的事情，不過，參展的情況在總體上卻是不太令人滿意的。之所以如此的原因很多，其中就有一個藝術立場的問題。威尼斯雙年展的主持人奧利瓦曾說，東方文人有一種「靈活性的態度」，並說這「正是前衛藝術的一個重要特徵」⑤。我很願意從正面理解奧利瓦的善意，不過，在我看來，真正前衛藝術的靈活性，是一種有立場的靈活性，而東方式的靈活性往往是無立場的靈活性。如果只有靈活性而無自身的立場，等於無靈魂的風標，它的靈活只屬於「風」而不屬於「自己」。可是，一些中國藝術家是靈活有餘而立場不足的。他們眼觀四路、耳聽八方，你要「和平」嗎？我就生產「和平藝術」，你要「政治」嗎？我就生產「政治藝術」，你要「生態環保」嗎？我就生產「綠色藝術」。於是他們在參展前最迫不及待要做的，是調查揣摩展覽的意向和主題（這也是文革的藝術傳統）。這種投其所好的市場功利主義態度，使相當一部分中國藝術家喪失了自己的問題和立場，從而也喪失了在國際大展中競爭的能力。事實上，將一般藝術市場中那一套做法帶到國際大展中去是不奏效的，在此需要的不是迎合，而是差異和個別性，是你自己的問題和立場，是持久不斷的、具有個性的藝術探索，是非現實功利性的神聖關切。

在我們這個現實傳統（最好說實用功利傳統）根深柢固的國度，藝術價值立場的非現實化和非功利化問題，始終被各種現實理由所糾纏和遮蔽，藝術始終是拖在現實功利後面的

陰影。

詩人荷爾德林 (Friedrich Hölderlin) 的歌唱對我們仍然如此陌生：

只要善——這純真者
仍與他的心同在，他就樂意
以神性來測度自身。
難道神不可了知？
抑或他顯露自身猶如天穹？
我寧可相信後者。神乃人之尺度。
……
大地上可有一種尺度？
絕無。

二十世紀就要過去了，然而，我們真能走出二十世紀嗎？這等於問：我們真能走出一個模仿的、兒戲的、功利的時代嗎？也許，正是這一提問給了我們一個契機，問題是我們抓住了嗎？

註釋

- ① 參見《江蘇畫刊》，1993年第9期。
- ② 參見高行健：〈當代西方藝術往何處去？〉一文中對「胡來」的分析，見《二十一世紀》第22期。
- ③ 這是劉彥的話，見《藝術潮流》，1993年第3期。
- ④ 〈手記與書信〉，見《藝術潮流》，1993年第3期，頁69-70。
- ⑤ 〈奧利瓦訪談錄〉，見《江蘇畫刊》，1993年第11期，頁14。

改革開放以來，不少中國藝術家參加一些國際性的藝術大展，不過，參展的情況卻是不太令人滿意的。之所以如此，是相當一部分中國藝術家喪失了自己的問題和立場，從而也喪失了在國際大展中競爭的能力。

余虹 1957年生，文學碩士，現任廣州暨南大學中文系副教授。主要著作有《思與詩的對話——海德格爾詩學引論》。