

景觀

# 傳統的批判與批判的傳統

## ——談世紀末中國繪畫的歷史遺產

司徒立

去年《二十一世紀》一連數期討論當代西方藝術危機，引起國內美術界的極大興趣，也使某些人士感到莫名的憤怒，斥為「謊報軍情」。實際上，我認為這恰好表明，當代中國藝術發展也同樣面臨危機。今天，中國畫家應以開放的心態，嚴肅地考慮如何應戰及尋找新的創作道路。我個人則認為，危機並沒有甚麼可怕，對於一個真正的創造者來說，心靈危機是常有的。值得引起重視的是另一個問題，這就是我們是否有一個像大地一樣堅實的藝術傳統，可以讓我們立定腳跟重新出發。這就使我想到應去梳理和反省殘存的傳統，檢討百年來中國美術界所走過的路。我只是一個畫家，而非研究美術史專業，只想從一個畫家的直感來提出一些看法。

### 一 意識形態更替對融合的取代

一講到中國繪畫傳統，人們馬上想到的自然是那個有一千多年歷史的中國畫大傳統。但具有諷刺意味的

是，它卻不是當下中國畫家可以出發的近代傳統。今天中國至少有一半畫家，他們在學院裏學習和從事創作工作都是本世紀初才從西方引進的寫實主義油畫。國畫當下似乎很繁榮，但也許正如文化研究中的國學一樣，只是中國在近年來力圖復興和再整理的資源。事實上，中國近代畫傳統是在西方衝擊下反傳統形成的某種積澱物。

本世紀初，康有為因戊戌變革失敗流亡到歐洲，他看到當時已處於顛峰狀態的西方寫實主義油畫，在驚奇並衷心讚美之餘曾說：「彼則求真、我求不真，與此相反，而我遂退化。」康有為似乎已經預感到中國繪畫傳統在二十世紀要發生巨變。事實上，藝術作為文化一部分，在現代化過程中是不可能不變的。中國文化是農業文明的結晶，當同現代工業科學文明的西方文化相遇時，中國文化有生命力的發展一定是同吸收西方傳統聯在一起的。但是，百年來中國繪畫傳統變遷最大的問題是：在西方衝擊下，中國繪畫傳統式微了，但西方傳統也沒有真正學過來，更談不上兩個傳統的



黃賓虹

結合。西方繪畫大傳統是寫實主義，它有着極豐富的內涵。但中國對西方寫實主義傳統的接納卻具有某種奇怪的選擇性，它排斥了寫實主義中大部分，只學到了法國十九世紀以庫爾貝(G. Courbet)為代表的那種人道主義的干預社會的寫實主義風格。而且即便是這種單一狹窄的寫實主義也很快固化，和蘇聯的社會主義現實主義結合，最後變成單調僵化的毛模式。就在這西方寫實主義大傳統引進中變形、曲扭、最後僵硬的過程中，中國本身的繪畫傳統遭到壓制，人們對西方藝術所知甚少，中西傳統融合也就不再可能，它導致中國近現代繪畫傳統的貧乏。

我可以用黃賓虹、林風眠和徐悲鴻三位畫家作例子。黃賓虹是中國畫大傳統的傳承者，至今他所達到的高度和中國畫傳統發揮上所具有的創造性，仍無人可及。但是黃賓虹卻沒有

可能涉及西方傳統，他在近現代畫壇的影響只限於很小的圈子。黃賓虹是畫家中的畫家，他的命運或許可以看作中國畫偉大傳統在二十世紀受到壓抑難以發揮的象徵。而林風眠和徐悲鴻兩位都是盡可能學貫中西，力圖實行中國畫和西方傳統的融合。林風眠先生從法國回來，就開始提倡油畫中國化，但是與其說他做到了中西藝術的融合，還不如說他僅僅代表了對中西融合的追求。林風眠是中國當代畫壇中具有獨立自主靈魂和人格的典範，他的畫具有野獸派風格。這或許正反映了他內心的孤獨，以及在中西藝術形式格局中兩難地左右衝突，而找不到一條新路。和林風眠相比，徐悲鴻的事業似乎更為成功，他在中國大陸建立了佔主導地位的美術教學體系，並成為本世紀30、40年代寫實主義的代表。但是我們知道，就藝術本身的造詣而言，徐悲鴻不能同黃賓虹

相比，甚至不及林風眠。顯然，這同中國對西方寫實主義傳統選擇性和單調的吸收有關。徐悲鴻的事業只是走向毛模式之過渡階段。

為何百年來中國繪畫既不能有效引進西方傳統又不能實現中西融合？時間太短是一個因素，但我認為這不是關鍵性的原因，因為日本在這方面比中國有效。也許同文化發展模式有關。記得金觀濤對中國文化近現代變遷有一個觀點，他認為中國文化近現代變遷是一個意識形態更替過程。意識形態更替自然包括了對傳統的壓制、對西方文化選擇性吸收以及文化的泛政治化等。也就是說，中國近代繪畫傳統的貧乏，是否因為由意識形態更替對中西融合的取代所造成？我之所以對這種文化變遷觀點感興趣，是因為它表明，中國對西方繪畫傳統的吸收並將其與中國傳統結合，要以意識形態式微為大前提。而這正是我想講的第二個問題。

## 二 文化熱和尋找新的方向

文化大革命之後，中國知識份子終於從籠罩着中國人心靈半個多世紀之久的道德烏托邦之夢中驚醒。共產黨意識形態的式微導致中國大陸的改革和開放。中國畫壇終於結束了在意識形態控制下停滯不前的局面，出現了西方藝術再一次大引進並同中國原有繪畫傳統發生碰撞的新格局。中國藝術創造開始了極有生命力的新時代。

1979年，中國畫壇一如文壇那樣出現了稱為「傷痕」和「鄉土」的寫實主義繪畫，它首先突破政治禁區，向西

方寫實主義繪畫大傳統回歸。80年代更是中國畫壇理想主義新潮藝術的狂歡節，在短短的十年中，中國藝術家把西方近一百年才創造出來的各種藝術通通推上舞台。為了迅速趕上被歷史延誤的步伐，中國畫家急切地略去了十六、十七、十八世紀，甚至是置西方十九世紀處於顛峰狀態的寫實主義成就於不顧，把學習的重點主要集中在西方十九世紀末到今天這一百年的藝術思潮。80年代可以說是印象主義、表現主義式的現代藝術獨佔鰲頭。90年代，現代主義和先鋒藝術又被後現代所取代。政治波普和「潑皮寫實主義」當紅，近兩年又是裝置藝術獨領風騷。中國畫壇求新求快，想盡量跟上西方藝術創造之前鋒的心情是可以理解的。但是人們常常忽略一點，藝術和科學不同。在科學發展中，舊的成果和基礎是可以自然地包容在新成果之中，而藝術中「喜新厭舊」，把舊等同於落後的心態是要不得的。特別對西方藝術而言，近百年來的新潮有一個特點，它的主調是對西方藝術大傳統的批判，甚至是與寫實主義大傳統的斷裂。因此西方現代藝術和後現代藝術是很容易學的。但正是這容易引進的背後卻蘊含着大問題。站在西方畫家立場上，反傳統是一種創新的追求，它意味着大無畏地拋棄一切約束，去思考各種全新的可能性。這種探索雖然危險，但失敗並不會使他們喪失藝術基礎，他們隨時可以回到偉大傳統中再出發。其實，無論是畢加索，還是賈克梅第(Alberto Giacometti)，我們都可以看到這種一旦發現創作中的危機，就在傳統中找到新資源的例子。而對於

模仿西方現代和後現代藝術的中國藝術家，他們腳下並沒有那個潛在的西方大傳統，而且，對於被中斷的中國傳統而言，當代藝術也是一個生硬的外加物。這樣一旦中國畫發現當代藝術的失敗，在精神危機中就覺得頭腦空虛，他們很難找到再出發的基礎。我想這正是今天許多畫家所感到難以突破困境的內在原因。

簡單地把中國近十幾年來的藝術潮流歸為對西方寫實主義大傳統的否定是不確切的。其實，中國繪畫界一直分學院派和非學院派兩系。我上面講的把引進之重點放在現代藝術和後現代藝術，實際上只是非學院派的特點。他們作為民間的或半民間的知識份子，雖然在80年代文化熱中領導了中國美術的新潮，但他們的追求並不代表美術界學院派的立場。80年代中期，以代表寫實繪畫正統的中央美術學院為核心，凝聚了一批稱為「古典風」寫實畫的畫家，他們一方面對新潮藝術運動中「觀念爆炸」現象表示憂心，另一方面自覺到寫實繪畫自身內部的形式語言需要強化和純化。他們的工作可以說是直接從西方寫實主義大傳統中尋找資源，是中國寫實主義繪畫第一次大範圍內力求創新並實現中西融合的嘗試。在他們的努力下，我們可以看到中國油畫技巧突飛猛進。但十分可惜的是，由於種種原因，學院派至今仍未為中國畫家提供再出發的基礎。原因是多方面的，除了時間太短外，關鍵在於學院派的心靈較封閉，沒有廣泛同新潮藝術對話。我們只要看看各個美術學院內的情況就一清二楚，油畫系、國畫系，學院派和非學院派壁壘分明，各幹各

的事，互不關心，甚至老死不相往來。這使得學院派所吸納的西方大傳統同中國傳統以及現代藝術的探索甚少發生關係。

此外，還有一個原因，我認為有必要提出來，這就是中國學院派畫家對「真實」抱有錯誤的看法。他們不把「真實」當作一種畫家對世界具有公共性的可溝通性的形式建構，而看作與人無關之實在。這就造成他們把照片拍到的東西當作真實。我不知道這種真實觀念是否起源於文革，但中國畫家過分依靠用照片來捕捉真實，然後再去畫照片，這正是從文革中開始的。近年來，隨着繪畫的商業化，這種趨勢越演越烈，已經對繪畫寫實主義大傳統構成傷害。

但是，我必須強調，十幾年來問題雖然很大，但中國畫壇的潛在創造力和形勢，歷史上從未像現在這麼好。可以想見只要這些問題得到解決，一個中西方傳統的大融合、大創新的時代就會開始。確實，現在我們已經可以看到不少可喜的傾向。如中國美術學院，近幾年實現了教學和創作的兩段制的改革，一種嚴肅的學術探索氣氛正在形成。教學改革從實驗性的「個性素描」教學開始，轉向強調「觀察和理解」的素描教學；並力求把建立在西方現代主義和寫實主義大傳統對話之上的新具象表現繪畫引進中國。對藝術來說，傳統是可貴的，反傳統也是創造不可缺少的。關鍵在於，無論對於幾千年的傳統，還是對傳統的批判，都不能讓其中斷。我們應以開放的心靈來容納它、綜合它，讓傳統的批判成為我們偉大傳統的一部分。