

东方艺术 西方面貌

○方闻(林海燕/译)

尽管现代中国画家锐意应用西方技法来“改良”中国传统水墨画,可是,所谓中西“折中”与“合璧”,其结果并不能脱胎换骨,冲破中西传统的藩篱。他们对于西方科学技法及原理,例如线性透视法、解剖写实主义、明暗色彩效果,以及摄影录像等新兴媒体,并非没有新认识与心得,理应可以为现代中国视觉艺术文化带来翻天覆地的变革。然而,徐悲鸿、林风眠、吴冠中等取法西方风格画家无不从中国人的角度看西方艺术,循中国人的观念理解西方艺术理论。

徐悲鸿于20世纪20年代负笈巴黎美术学院学习写生,其后大胆尝试以中国“写意”的书法性风格演绎西方科学写实主义。林风眠的女性坐像及裸体人像受马蒂斯影响,但其书法性用笔、线性图像及色彩却旨在捕捉如评论家郎绍君所评论的、其具有“中国”韵味的“一种可望不可即的美”。至于吴冠中,则在20世纪40年代后期赴巴黎学艺,1949年新中国成立后不久回国。他的个人艺术历程说来心酸:

我国内的启蒙老师们大都是留法的,我自己也到了法国……愉快,兴奋的胃口吞食一切。我学习一切,学了三年。我不是艺术学者,只是作者。蚕吃吐叶丝,牛吃草挤奶,我吃的是奶吧,自己却挤不出奶来。咀嚼别人的作品并不能孕育自己的作品,我感到空虚和恐慌,是安泰(Antaeus)脱离地面的恐慌吧!我决定回国了,虽然回国的原因还有一些可歌可泣的因素,但最根本的关键,便是这安泰的恐慌。

吴冠中虽然饱览欧洲美学及艺术理论,认为绘画具有“形式”美,但却矢志不涉足非具象艺术,因为他深信绘画有如“风筝不断线”,应该植根于自然及中国文化传统。他所谓“一切形及形象都无例外地源于生活”,实际上是在重申我国古人的信念——认为艺术与人生都是应“道”而生(即顾恺之所谓“以形写神”)。对他来说,非具象艺术是断了线的风筝。而当代中国艺术家的特点,是全身投入抽象艺术,而不是非具象艺术。

一、开创“现代东方”艺术

对于现代中国绘画错综复杂的面貌,最近有两篇学术论文曾予以探讨。其一是阮圆的《20世纪初文人画的新生——东方艺术现代化及跨文化评述》。阮教授指出,在20世纪20至40年代,为了抗衡西方现代主义抽象艺术的冲击,中日曾在文化上紧密合作,为传统“文人画”注入新意义,使之成为“现代东方”艺术。

1882年,醉心于日本传统艺术的美国人费诺罗萨在东京讲演“艺术真理论”,极力反对明治初年日本绘画全盘西洋化。他呼吁日本人在日本画的基础上建立“东方”艺术。他相信这种“东方”艺术不但“会成为日本艺术主流……(并可)影响全球”。可是,费诺罗萨极不喜欢受中国文人画影响的日本文人画。他所倡导的日本画,是要利用西方透视、明暗法、造型技巧来描绘日本题材,画出日本品位。

1911年清朝灭亡后,不少中国绘画古典精品外流到日本,在大正时代(1912—1921)掀起了日本学者与收藏家研究中国绘画史的热潮。1921年,任教于东京美术学校的中国艺术史学者大村西崖发表著名论文《文人画之复兴》,比对方“气韵”与西方“科学写实”,借以申明中、日“文人”画风才是真正的“东洋”美术传统。翌年,中国北京美术理论家陈衡恪将大村的论文译成中文,收入其《文人画之价值》论说中,并以当时欧洲新兴的“立体主义”“未来主义”及“表现主义”为例,说明“形似”(即“科学写实”)不能尽显艺术之长,因而必须另辟蹊径。大村西崖与陈衡恪复兴文人画的说法不但吸引了中日学者与收藏家重新认识与评价董其昌的“南画”,而且促使晚明“遗民”画家八大山人、石涛成为张大千、刘海粟等现代中国中西派画家造型的新偶像。

1923年,日本画家前田青邨及小林古径随同日本美术访问团参观欧洲博物馆,得以在大英博物馆临摹该馆新藏传为东晋顾恺之的杰作《女史箴图》卷全图及所有题跋,画风因而大受顾氏的线描风格影响。由于二人为日本美术院第二代日本画大师,对20世纪20年代至二次大战后日本画的发展影响极大。在前田青邨作于1924年的《神代之卷》中,对于顾恺之“高古游丝描”风格的运用尤为明显。小林古径作于1931年的《发》则取材于《女史箴图》卷中的“梳妆”部分。1925年,东京的中国画学者金原省吾发表重要著述《线的研究》,分析传统中日绘画的“轮廓线”“皴法”“线的运动性”“线感情”“线的绘画的性质”“线描法”等,认为“骨法用笔”是“东洋”绘画的“中心生命”,并重申“线”是东方艺术传统的特点。

前田青邨于1919年、20世纪30年代及1960年曾多次前往中国作画,对当代中国画家影响颇深。1936年的《仕女观画图》,线条优美、颜色瑰丽,不少以美女为题的现代中国画均由此而生,如张大千作于1953年的《午歌》即为一例。前田青邨1956年《浴女》中的感性的白描,更糅合了传统浮世绘中的情色感与西欧马蒂斯一类有裸女情色感的线条韵味。

二、科学写实、裸女、书法性抽象

在《以“速写概念”来满足现代艺术要求》一文中,汪悦进教授用“速写概念主义”一词来翻译中国画的“写意”(一般译为“idea writing”)。他的定义是“用精简速写的形式……来触发超形体、概念式、音在弦外的神韵”。他根据徐悲鸿“写实”“写意”一对反义词来讨论当代绘画艺术,认为中国传统书法用笔可以充当西方“抽象”及现代主义与东方“神韵”之间的纽带。他以徐悲鸿“速写”式科学写实作品与常玉“简约”的裸女速写为例,认为在“中国传统绘画中,以‘速写概念’(‘写意’)的发挥空间为最大,可用以融合欧洲现代主义的模式”。法国学者舒里安《论精髓或裸体》一书,立意精辟,设问中国古代何以没有古希腊那样的裸体

人物艺术表现。他也认为:

“古希腊哲学与几何学……的‘形式’观念,即本体论所谓‘现实’与其‘有形’的轮廓……是指物质世界所源自的‘范型’或‘原始现实’……因此,裸体人物通过‘形式’揭示‘理想’……(而)人体造型则成为一种书学及几何学的物象。”他强调:“中国传统艺术不曾描绘塑造裸体人像,因为他们眼中的世界不是‘精髓’汇聚的‘理想’境界,所以不会像欧洲艺术那样,将之寄寓于理想人体造型之中。”换言之,由于中国画家偏重“写意”(“以形写神”),他们无意如西方艺术家般,借裸体人物来体现柏拉图在《工具论》中所谓的“理想”主义。

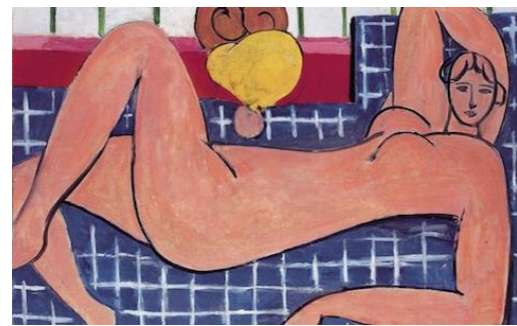
舒里安指出,中国绘画的重点“不在像物形似,而在描写现实的‘生’与‘变’”。马蒂斯《裸体卧像》的几何式女性身体造型,可证明舒里安的说法,就是“(西方)现代艺术,不管如何大胆突破传统,仍不免受制于‘再现物象’的规范”。反观常玉的“简速”线条,从西方角度来看,非但欠缺造型,而且贫乏无味。艺评家郎绍君研究林风眠画女性人物,谈到林氏对绘画形式的探索及审美结构的创新,与马蒂斯的“语言”与“符号”有异曲同工之妙。马蒂斯的“形象构造”方法,论者甚众。马蒂斯先以裸体真人为模特儿,完成抽象的素描初稿后,再以油彩描绘,其间修改过的每稿每笔都一一精心隐藏,不留半点原来笔画的痕迹。例如《蓝衣女子》便曾经经历四个创作阶段,而1935年的《裸体卧像》更是成于20余稿之后。林风眠的画作则以笔触表现感情,以画“书”写,一笔一画都清晰可辨。(林氏也会绘画多稿,然后从中挑选满意的一稿,就像重复练字一样。)对林风眠及常玉来说,现代中国画家的线描创作当与顾恺之、倪云林、石涛等传统大师一脉相承。要仿效西方科学现实主义及抽象艺术具象语言,并“对绘画形式探索”,另创“新的审美结构”,当是何等艰巨的工作,而且也确实从真正成功的例子。

1989年,90岁高龄的林风眠在香港绘成《噩梦》,与他1929年的油画《痛苦》前后呼应。林风眠以恐怖扭曲的裸体来表现人类的苦难,但其感染力却远比不上米罗描绘西班牙内战惨况的怪诞作品。同样以西班牙内战为题的还有毕加索的经典作品《格尔尼卡》,是20世纪战争惨无人道最有力的写照。在1934年至1937年间,米罗预感灾难将临,因而绘成一系列的“狂画”,除诉诸道德情感外,更直接诉诸肉体感官。不论是图像还是画作,都尖锐辛辣,直达肺腑。米罗后期更利用个别符号、动作及色彩来加强震撼力及感染力。

毕加索及米罗的人物画可追溯到格列柯、委拉斯开兹、牟利罗、戈雅等早期西班牙大师。在这些大师眼中,耶稣基督在十字架上饱受肉体折磨的形体正好象征人类的悲惨命运,画作的震撼力,中国古今人物画难以望其项背;唯一可与毕加索《哭泣的女人》所表现的伤痛相提并论的,就只有朱耷笔下“疯狂”的鸟鱼走兽。朱耷简朴的笔墨,有悲天悯人之感,在自嘲之余,



布萊斯·馬登在創作中



馬蒂斯《裸體臥像》布面油畫 66cm×93cm 1935年 美國巴爾的摩藝術博物館藏

又落落大方、端莊自然。其裝“瘋”作“怪”之狀,為近世中國畫提供了忱戚哀傷然而堅毅不屈的典型,難怪李苦禪喜歡引用評論朱耷畫作的一句話:“墨點無多淚点多”。在升華哀愁痛苦方面,東西藝術有不同的手法,其中的差異源於彼此宇宙觀及藝術觀的分歧。

三、开创“东方式”现代艺术

现在,转而以三位西方当代画家为例,试看他们如何利用中国画传统形式,创制“东方式”的现代艺术。艺术形式本离不开文化本身的视觉及表现语汇,要着意借用另一文化的风格造型,无论是“科学写实”“裸女”或书法性的“抽象”,往往不免有流于抄袭的肤浅之虞。然而,只要紧贴人类思想情感,跨文化的冲击当可推动中西艺术家别开生面,借以表达基本的原始要义。

有感于西方现代绘画从“印象主义”发展到“抽象表现主义”,作品面貌从莫奈、蒙德里安、布拉克演变至德库宁,艺术史学家夏皮罗于是致力研究“图像符号中非摹拟性的元素(即笔墨线条、笔触用笔)与其构成图像符号的作用”。夏皮罗认为:“图像本体物质(诸如莫奈的涂点、梵高《向日葵》的笔触)与所状绘物象两者的特性并非完全无关……我想指出这些非摹拟元素对具象艺术有正面的作用。其状物作用在后非摹拟(即“非具象”)艺术中又生出新的表现作用及建构方法。”

当代中国艺评多将“抽象表现”画家波洛克的“滴点画”与石涛的“泼墨”两相比较。波洛克不是有意模仿东方水墨画,但他泼洒油彩颜料的作画方式却与唐代“逸品”王墨所谓的“泼墨”不谋而合。波洛克看似漫不经心、一气呵成的跳跃色彩正好与中国书画互相对照。

最后要提的是马登。他的《对话2》受到中国书画启发,重新创造抽象表现主义手法。20世纪80年代初,马登“身历中年危机……为求创作上不由自主,从而得以纯粹接收传递自然能源,他崇信道家思想”。有一天,他在书店觅得英译《寒山诗集》(作者为唐代僧人寒山)汉英对照本。虽然他不懂中文,用汉字方块来创立不受羁绊的个人风格却叫他心驰神往。他于是按照五言律诗格局排成四对五字一行的图形,创作了《寒山》绘画系列。画中各个形体均互相牵连,借以“化零为整,让组内图像互相呼应,生出万千变化”。

马登用3尺长的樗枝作画,故与

画面颇有距离,“身体须跟随画面结构移动”。不过,马登的线条速度不快,与真正书法写字的动作有别。关于“动作缓慢”一点,他在1997年5月接受乔迅访谈时说:“我的绘画关键在于图像的活现……作图像意念越多,作画本身与身体作画动作的关系越大。”“《寒山》特别之处……是骤然看来像书法,细看下却似中国(山水)画。”在1997年10月的另一次采访中,马登补充说:“我的画很慢……像低音的歌曲……我所追求的不是惊心动魄……《寒山》的目的在解决我5年前作画的问题,我要它改变路向。”

马登对中国六朝的墓志铭亦有浓厚兴趣,曾用心探索他所谓的“刻字”。这是一组以中国方块字为基础的方形几何性图像,通过绘图与填色的方式,以不透明的平面为主,融合了自然的韵律与画面,从而完成“令人沉思的物象”,其丰富的内涵,令人百看不厌。这种类似中国书法的艺术使人想起尼采的名言:“我们可以使自然屈服于艺术的局限吗?”艺术家探求创作语汇与规范,使笔下绘画充满“合宜”与“切身”感。马登强调:“我相信艺术品是取之不尽的能量源头。无论谁看了以后,开始心领神会,便会觉得充满活力……像是全身的‘气’上涌,活现纸上。”

我们可以说,在20世纪末,马登从中国古代“气”的观念上,重新回归到现代主义。现代抽象绘画以“表我意”的艺术模式来取代“状物形”的要求,就像中国书画的用笔呈现其人一样,将画家的肢体动作及“笔迹”与实际画面结合,从而成为画家具体“表我意”的媒介。

在《波洛克首度回顾》一文中,评论家斯坦伯格认为波洛克好比中世纪的炼金师,实践公众信仰,又说:“现代绘画可说是一种实验……是为求达到最后幽秘目的而迈出一小步。”反观石涛的绘画,也同样不乏这种玄妙神秘的宇宙观。他说:“一画者、众有之本,万象之根……笔与墨会,是为氤氲。”由此可见,尽管当代前卫艺术诉诸电影或录像,画家的手迹痕迹及手制艺术品毕竟是人类“表达我意”的主要途径。

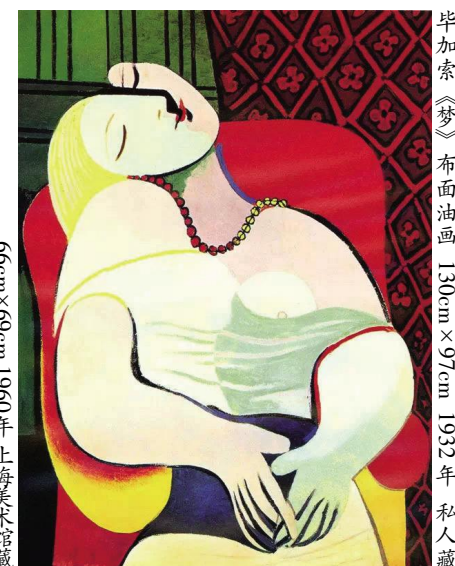
[本文系国际著名艺术史学者、美国普林斯顿大学教授方闻于2004年3月6日在香港中文大学新亚书院所举办的“第十四届钱宾四先生学术文化讲座”上所作的“东方艺术,西方面貌”演讲文稿,现收录于《中国艺术史九讲》(上海书画出版社2016年版)。本报转载时略去引文注释。]



吳冠中《春酣》紙本設色



林風眠《含羞花仕女》紙本設色



畢加索《夢》布面油畫 130cm×97cm 1931年 私人藏