

# 「現代的混亂」抑或「現代的糾紛」： 德朗和他的藝術世界

• 司徒立

不久以前，巴黎現代藝術博物館為一位去世40年、被時代遺忘的畫家德朗(André Derain)舉辦大型回顧展。畫展的題目是《現代的混亂》，它出自超現實主義者布雷東(André Breton)的一句話：「現代的混亂，既悖論又奇妙地被感覺到。」法國《藝術的知識》月刊，為此回顧展發行專號，編者在簡介中劈頭質問：「四十年來，沒有任何回顧展介紹德朗的作品，德朗是否是一個被不公正地遺忘了的大師？或者只是一個迷失在一場對古老大師無意義之追尋中的燃燒的野獸？」此質問，使得回顧展的題目《現代的混亂》(trouble moderne)有可能變成為一場「現代的糾紛」(trouble moderne)。法文「混亂」(trouble)一詞的轉義恰恰正是「糾紛」。

人們不禁要問，德朗是甚麼人？他為甚麼會被歷史遺忘？而在今天又是甚麼原因引起人們對他的重視？其實，德朗在本世紀初是現代繪畫的創始人之一，但他又是現代繪畫危機最

早的感受者和懷疑者。德朗的命運極為典型地反映了現代文化內在的悖論以及它今天所面臨的挑戰。

## 一 德朗其人

本世紀初，德朗已活躍於現代藝術運動的中心。1905年，德朗與馬蒂斯(Henri Matisse)、弗拉曼克(E. Vlaminck)一道，點燃了野獸派繪畫歡躍狂喜的熊熊烈火。野獸派畫家一開始就有着明確的表現——將自然僅僅作為起點，以一種狂傲自主的、絢爛的純粹色彩構成畫面。這是一種強調色彩表現自由的繪畫。德朗在野獸派時期，美術史公認他為現代藝術運動的健將。長久以來，人們對德朗的認識也較多限於此時期。

馬蒂斯認為，為了達到色彩的有力表現，形式必須簡化，再簡化，直至他晚年採用「剪紙」。由於馬蒂斯這種解決之道的明確性與一致性，使他

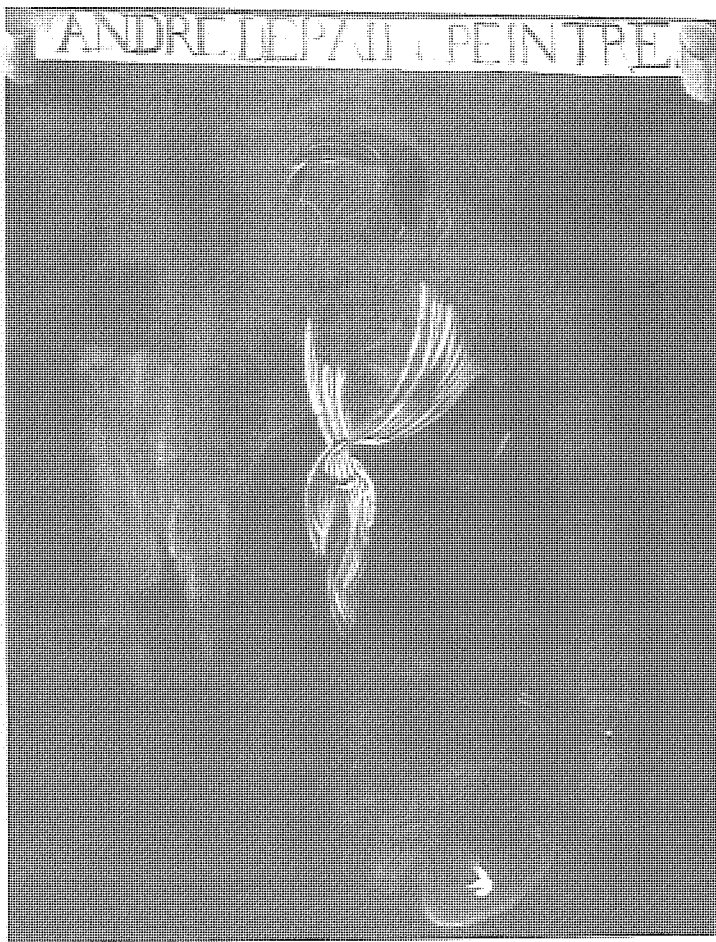
成為唯一能終其一生堅持野獸派繪畫的畫家。而德朗對野獸派的裝飾性色彩與形式簡化的解決之道卻不以為然。這致使他與野獸派分裂。1906年他離開野獸派之後，又與畢加索、布拉克(Georges Braque)一起，展開了「主要是描繪形式的一種藝術」(畢加索語)的立體派的研創階段。這時期，德朗的探索完全貼合現代藝術運動的演進，詩人沙洛蒙(André Salmon)稱頌他為「標準時間器」(Regulateur)。

但是德朗加入了立體派行列之後，很快又意識到立體派本身的問題。1910年，立體派向着完全以想像的主觀形式結構代替塞尚式的面對自然的可視形象的形式結構推進，向着非具像的抽象形式滑過去。現代藝術面臨着「自由表現」的解放時刻。德朗本可以如馬蒂斯、畢加索這樣的勝利者一樣，分享現代派全面勝利的美酒。然而，對於德朗來說，現代派這種與傳統藝術毫無相通甚至斷裂的演變，並不符合他的設想，他始終視繪畫史為一個連續體。他選擇了與立體派分道揚鑣。眾所周知，現代立體派運動首先放棄傳統的主題內容的描述性繪畫，代之以自由表現的形式主義「純繪畫」，進而擺脫自然參照物以及一切繪畫之外在因素，向着如格林伯格(Clement Greenberg)所說的「自律」、「純粹」之繪畫演進。60年代的「極限藝術」是這個運動的極限。照此說來，德朗離開野獸派，仍可視為現代派運動的內部矛盾。而德朗脫離立體派，則意味着他對現代派的「背叛」。畢加索後來為此感嘆地說：「戰

爭(第一次大戰)使許多人走上不歸路。」

確實，從本世紀20年代開始，德朗對現代派就提出越來越多的責難。他曾寫道：「我們起步點之錯誤，在於我們在某種方式上太害怕描摹生活，這使我們觀看現實時，距離得太遠，並且急遽地想出錯誤的解決之道。事實上，只要有個體性，便不會有模仿的事存在。」藝術是一個不斷發現的階梯，但如果過度使用此階梯，則會掉回地上。」他又提出質疑：「從眾多外形中抽取永恆因素的人，難道就因此而永恆了嗎？」試想一下，當我們不停地對字母體系進行懷疑，我們就沒法閱讀、書寫和思考。」

德朗自畫像



「形式應該提供一些關於功能的信息，在意義之外，沒有甚麼東西可找。」總的來說，德朗對現代派的責難有如下兩點：第一，繪畫與可視世界之間必須存在關係，畫家擁有的表現想像自由是有限度的；第二，他質疑形式主義，提出形式應表現意義。

對於德朗上述的責難，當時的人普遍認為是德朗本身的思想方法出了問題。從「回顧展」的主辦者對德朗的評論中可以看到當時現代派對德朗的定位，他們一致認為：「一切斷裂的製造者——德朗也是集現代和反現代的所有矛盾於一身的人……因此，他在現代藝術的黃金時期的初期很快就走到預期的混亂；而且，成為自身諸多矛盾的演員和犧牲品。」繆勒(Joseph-Emile Muller)在《野獸派》(Fauvism)一書中也曾對德朗作如下批評：「與其說是現代藝術的問題，不如說是德朗本人的問題。」德朗是一個受到焦慮與疑惑打擊的人。」總而言之，結論是：「德朗，『現代的混亂』的畫家。」

如果歷史有它的「隱密計劃」，並依此去形成它的大潮流，那麼，它一定不喜歡那些「知道得太多、也太早」的人，尤其是對反潮流者。最好的辦法是讓他「靠邊站」。從這一點來說，歷史暴露了它徹底的功利主義。德朗從此走上孤獨的探索歷程。

## 二 被歷史放逐的背後

隨着德朗告別現代派，他開始了一個新的探索時期。在此時期，德朗

畫了許多靜物畫和肖像畫。過往那種充滿官能快感、狂野、光燦的風格消失了，代之以一種近乎禁慾式的審慎與節制。這些作品無不透出一種宗教般的精神與憂鬱，卻又顯出一種奇異的純真與清新。由於接受原始藝術的影響，他的作品更充滿了神秘與夢幻。德朗此時說過：「我現在不再相信甚麼色彩組合了，只有精神才使作品活起來。」仔細看看林布蘭(Rijn van Rembrandt)的某些肖像畫吧，那些最沒有生命力的最沉悶的色彩，也能賦予無窮的能量。」於是他通過對色彩與形式表現的克制，強調作品的精神內涵的表現，尤其在他那些靜物畫中，自然事物以一種近乎不美的姿態形式顯示各自有着不可替代的意蘊與精神。正當現代派展開對形與色的無盡分析時，他卻獨自強調作品精神內涵的表現。正當抽象藝術佔領畫壇的時候，他卻堅持具像的繪畫。不過，這種具像畫有別於傳統寫實靜物畫，專注事物對象的反映式的描述。他採用了一種對事物純直觀中的「現象學」式的意向描述。德朗在此創造了一種新的寓意繪畫。

從這一時期開始，德朗的作品展示了一個可向各種文化形式開放的自主靈魂，而且是一批最具獨特性的作品。然而，此時的畫壇，從野獸派、立體派開始，一波接一波，一派接一派，之所以能稱「一派」的畫家，他們之間必須有着共同的美學傾向甚至共同風格。例如野獸派時期德朗的作品就是野獸派風格。現代派為了建立這個時代的獨特的藝術，於是結派顛覆過去的一切模式。這就是哈伯瑪斯

(Jürgen Habermas)所說的：「現代性將不能藉用另一時代所提供的模式作為導引方向的標準，它必須創造出隸屬於其本身的規範性。」現代美術史將以此規範性為標準畫家們逐一「歸位」。所有越出此規範性的，無論他們如何的具有「獨特性」，都將被排於門外。一個最高歌「獨特性」的時代恰恰也是最排斥「獨特性」的時代，大概這也是一種歷史的弔詭。

德朗本人對現代藝術所標榜的「獨特性」很不以為然，他說過：「沒有甚麼屬於我們自己，無論是情緒或是感覺，或是大自然提供給我們的素材，都不是，為何人們要從此自誇所謂獨創性呢？」他又說：「一個中國哲人曾說『我不發明，我傳達』。這真是一個智者。」（法文中沒有中文原註，估計是指孔子說的「述而不作」。）

一次大戰之後，德朗回歸羅浮宮博物館，對傳統的歐洲藝術展開了全方位的研究。這時期，他畫了大量的人物畫、靜物畫、風景畫。這些作品顯示出德朗並不試圖掩飾他的師承關係，卻又能恰到好處地保持與樣板的距離。他伴隨着古老大師的作品，並以它們的方式重新解釋它們。

對於德朗這時期轉向古老大師的作品的追尋，儘管受到阿波利奈爾(Guillaume Apollinaire)的稱讚，然而這一行為卻與當時紅極一時的現代藝術方向背道而馳，甚至是反潮流的挑戰。因此當時畫壇對他的批評大多數是：傳統主義、寫實主義和學院主義。使問題變得更為複雜的是，在兩次大戰期間，源於一種與觀眾重建關係的願望，歐洲畫壇出現了一股責難

現代藝術「過火了」，並主張回歸傳統的回流。在意大利，曾開創「形而上繪畫」的奇里柯(Giorgio de Chirico)主張「回歸古典」；在法國，德朗被視為「回歸秩序」的代表。由於這一潮流在當時具有一定的普遍性，加上其中有很多成員來自現代派的內部，因而造成現代美術史中現代派面臨的一次危機。

現代派為此大為光火，對德朗的批判再不留情，他被指責為：保守主義者和復古主義者，這意味着德朗是一個反時代、反進步的畫家。當時現代藝術運動正在急劇地形成，它必須清除一切的懷疑與阻力，並且依靠着一種權力機制的運作來確立它的權威地位和合法性。誰挑戰這個權威，誰就要被這部大機器的運作壓成模糊一堆。歷史要讓誰被遺忘，最好的辦法是為他製造一個模糊的形象，省略與模糊，是歷史反覆運用的有效辦法，並可美其名為「形勢的需要」或「歷史的解釋」。美術史家繆勒在《德朗傳記》中對德朗這時期的記述，就是重用這種有效辦法，他寫道：「1935年，告老故里，1954年，死於巴黎。」好一個「告老故里」，如果這還不是故意製造忽略與模糊，那就是太荒謬了。德朗因此而遭受歷史的放逐。

### 三 尋找「遺失的秘密」

既然德朗已被歷史遺忘，已被現代藝術蓋棺定論為「無意義」，那為甚麼最近又引起了藝術界的重視？這次回顧展的宗旨之一是：「無先驗地重

讀德朗的作品。」主辦人的文章中指出：「兩次大戰時期，人們低估了德朗對傳統追尋的意義。」但問題其實並不在這裏，而是在於這是一場真正的「現代的糾紛」。糾紛的根源在於「現代藝術」本身是一個悖論。

「現代性」(modernité)作為具時間性和歷史意識的重要概念，其實只是晚近的事情。它最早出現在十七、十八世紀的一場「古老的與現代之爭」(Querelle des Anciens et des Modernes)。這場「今勝昔」還是「古勝今」的文學爭論，使「現代的」(moderne)這個詞帶上價值判斷的意味。但是，真正成為「現代性」這個概念名詞來使用的，卻是始於十九世紀中波特萊爾(Charles Baudelaire)寫的〈現代生活的畫家〉(“The Painter of Modern Life”)一文。波特萊爾指出：「現代性就是過渡的、瞬間的和偶然的，是藝術的一半。藝術的另一半是永恆不變的，對於每一個古代的畫家，都曾存在過一種現代性。」「現代性」從產生至今貫穿着整個現代美術史，而且成為一個棘手的現實問題。這正是因為現代藝術由互相矛盾的這兩個「一半」構成的悖論。現代藝術之一半的「現代性」，它以「革新的動力」、「時代的進步」獲得合法地位，從而與過去的傳統文化對立，甚至以顛覆傳統模式建立時代本身的規範性為使命。而現代藝術的另一半的永恆性就是藝術的絕對性與普遍性。現代藝術之所以為藝術而不是其他東西，就得依靠這種能與時間平衡的藝術絕對性作保證，使得瞬間性的藝術能在歷史長河中成為歷史流傳物而與所有

的時代溝通。一如流通的貨幣那樣需要黃金儲備作保。這兩個一半合在一起的結構性緊張關係，即傳統與現代、瞬間與永恆、特殊與普遍、現實與絕對的緊張關係，造就了藝術真理的不斷流變、不斷生成的生生不息的本性與動力。

德朗當時無疑已意識到現代藝術的這種悖論，他說：「藝術負有平衡時間的使命，並涉及到遵守普遍及一致的基本概念，以便表達能被全部人所理解。」為了解決現代藝術的內在悖論，德朗決意研究過去的偉大作品，以明其中的永恆魅力的究竟，用他的話說，就是去「尋找遺失的秘密」。

「尋找遺失的秘密」是德朗的名言，但這到底是甚麼樣的秘密？德朗曾說過：「形象與實物對象的轉換是對着原物創作的一個結果，它令我們辨識風格，是所有天才創造者的基礎。無論是葛雷柯(El Greco)或德拉克羅瓦(E. Delacroix)，喬托(Giotto)或福格(Fouquet)，憑他們的感覺造出來的外形，都是「非故意地」卻決定了作品的調和。在這裏有可能存在一條無程式的法則，或者是一條遺失了的法則，我們是秘方的尋找者。」

這法則，自然不是指十九世紀法國學院派那樣，認為一件偉大的作品，就是將傳統繪畫中所有優秀的因素累加起來。德朗早就說過：「必須善於忘記藝術表現只歸結為它的要素的累加。我想說的是，所有經驗、所有知識，都須被同化、被消化，是所有經肉體過濾過的質素的總體迸射。」這是一種綜合性表現，這是一種他稱為「總和」的表現的藝術。但首先通

過了如梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)所說之超越性「三序合一」(物質程序、生命程序、心靈程序)的身體的內在融會綜合。他又說過：「當我們畫畫時，必須內在深刻地滲透進事物生命的存在中去。」這裏有一種事物內部存在與人的自身內部存在的聯繫嗎？這就是德朗所要「尋找的遺失的秘密」。

德朗還曾說過：「埃及人、希臘人、文藝復興的意大利人，他們留下的作品是『實存』的。而現代很大部分作品不是『實存』的。這種『實存』的繪畫當然也不是指寫實主義與自然主義繪畫那種現實表象的模擬。德朗說：『寫實主義已經結束了，繪畫才剛剛開始。』然而，他認為通往『實存』的繪畫只剩下一條很窄的通道，一邊是寫實主義和自然主義繪畫留下的大片『誤區』與陷阱，另一邊則是隨時受到現代派狂熱者的投石攻擊。對於德朗本人來說，這就是『甚麼是一件物！』『是甚麼事物的內部存在呢？』這個問題令他終生感到困擾。

那麼，德朗是否已找到「遺失的秘密」了呢？也許，與其說德朗解決了他所提出的問題，還不如說德朗是第一個大無畏地把現代藝術危機說出來的人。他留給我們的，是孤獨面對黑暗的勇氣，而不是已找到的秘方。正是從他後期探索中，開闢了一條可以讓賈克梅第(Alberto Giacometti)這樣的探索者繼續往前走的新路。1935-1954年是德朗一生創作的高峰期，這次回顧展中的大部分作品正是此一時期的代表作。這些作品，正如詩人阿波利奈爾所說：「德朗熱切地

研讀了大師們的作品，他的作品顯出欲求了解他們的焦慮。同時，憑着一種無比的勇氣，他超越了所有當代藝術視為最大膽的東西，帶着簡樸與清新，重覓已經流逝的藝術準則與紀律。」甚麼是最大膽的東西？這就是他自己說過的：「每當拿起畫筆時，必須同時將繪畫的所有問題提出來。」即一種他說的「總體的表現」。這種兼收並蓄的綜合性表現，使德朗常常面臨失敗，因而被迫中斷工作，所以，這時期他留下了不少無法完成的作品。然而，這反而得到了「反繪畫的敵人」杜象(Marcel Duchamp)的尊敬。他說：「這是真正信仰並體驗自己的藝術。」但是，真正了解德朗工作的只有賈克梅第。他說過：「德朗的品質和優點，只能存在於失敗和可能失落之上，德朗被不可能性威脅着。對他來說，在作品着手之前，已經是一個失敗。」德朗的所有作品(無論成功與失敗的)，無例外地令我停下來，強迫我長時間地觀看，尋找作品背後隱藏着些甚麼。」賈克梅第認為德朗是「最勇敢的人」，並表白他對德朗「毫無保留的崇拜」。從賈克梅第離開超現實繪畫之後的工作來看，他明顯受到德朗這時期的影響。我們甚至可以說，賈克梅第承接和延續了德朗的探索——一種對繪畫的真實存在之無盡追尋的藝術。如果二十一世紀藝術家終於在現代藝術危機中找到一條新路，那麼德朗無疑是這一系列新探索的先驅者。