

景觀

# 藝術真理存在嗎？

## 藝術與哲學的對話 II

● 金觀濤 司徒立

### 第五封信：

潘多拉之盒——甚麼是繪畫中的主體性？

司徒立：

在這細雨紛紛的冬夜，繼續我們的藝術哲學討論。流亡者在異鄉過節，感到格外孤獨，這種刻骨銘心的孤獨特別激起我對藝術本質的思考。你上封信提出一個問題，為何現代藝術主體精神的擴張（表現為主體性類別的變化）會導致公共性喪失？想來想去，我覺得解決這個難題首先要給主體性一個嚴格的定義。

主體性猶如一條鰻魚，長期以來在哲學家 and 美學家手中滑來滑去，難以把握。哲學家常將其視為一種存在、一種本體，一幅畫中所蘊含的主體性，好像真的就在這幅畫之中。而我的做法卻是從前人如同大山般沉重的描述中掙脫出來，從繪畫和畫的欣賞過程來重新分析它。

就拿當下我正在畫的這幅畫來

說，畫的是北京友誼賓館對面院子裏的一個地震棚，我將這幅畫取名為「毛毛貢」。十幾年前，我和青峰住在那裏，當時女兒剛上小學，兒子剛會走路。孩子們常到外面去尋狗尾巴草，稱之為「毛毛貢」。今天畫這棟周圍長滿狗尾巴草的小屋子，就使我對過去的深情轉化為一種「物質」的存在。我在這幅畫中注入的所謂主體性，並非就是這幅畫本身所有的形式、色彩和風格，而只是指它能將我吸入畫中，或者說其形象會迫使我參與到畫中去，使過去的回憶復活。我之所以舉這個例子，只是想說明：主體性實為因人而異的東西，對一個人有意義而對另一個人可以完全沒有意義。也就是說，作品所蘊含的主體性只是它有吸引一個人（或許多人）參與畫中世界的的能力，可稱其為參與意識。

「參與」僅僅是主體性的一個方面。人每天都在參與他所生活的世界：走路、進食、做愛、工作、消

費。如果藝術品的存在只是讓人多了一種參與(消費和佔有)對象，它也許並不特別值得稱道。人對畫的參與的本質，正在於它是一種想像參與。它有一種特殊功能，這就是人在熱情參與其中之時，有可能同時從參與過程中走出來，從外面反思自己的參與，我稱之為「超越意識」。也許只有在藝術活動中強烈的參與意識才能與超越意識共存。舉一個例子，「做愛」是一種參與活動，人在參與過程中獲得巨大的快感。但是如果一個人在做愛過程中突然出現超越意識，從旁觀者角度來想像和觀察自己做愛或思考為何做愛，他會頓時失去做愛的樂趣。

對畫的「參與」就不同了，我十分喜歡你講過的森·山方(Sam Szafran)畫樓梯的故事。每當我看到森·山方畫的樓梯，就想到巴黎的古建築，出現一個人順樓梯盤旋而上時的眩暈感。那位給森·山方寫信的老太太，每天艱難地上下樓梯。她注視森·山方的畫，有一種感受是現實參與不可能有的：她可以從第三者角度來感受自己爬樓梯，獲得認識自己和世界的令人驚奇的樂趣。請不要忘記，就參與而言，動物和人一樣有着強烈的衝動。而人不同於動物，正在於人可以站在外面想像思索參與，這就是我們所說的「理性」。但是通常理性和參與樂趣是互相排斥的，而藝術則把兩者結合起來。

顯而易見，一幅偉大的畫，它在吸引人們參與之同時，往往還賦予人們強烈的超越意識。今天我們注視夏爾丹(Chardin)那經典性的靜物畫，固然會被那切開的檸檬的逼真吸引，

檸檬的肌理、那令人牙齒發酸的肉汁感，使你獲得極強的參與意識。但是沒有超越意識同時存在，任何一種參與幹久了都會生厭，正如經濟學效益遞減原理一樣，古典靜物畫的逼真和質感，常抵擋不住參與過程中厭倦和疲勞的來臨。但我們注視賈克梅第(Alberto Giacometti)畫的櫃子上的蘋果，感覺就完全不同了。第一眼看上去，這只是一隻極普通的蘋果，而且是一隻被遺棄、引不起食慾的蘋果，但是這幅畫的奇妙正在於：無論你注視它多久，都不會使你厭煩。一種越來越強的超越意識在你參與畫的過程中出現了。你看到了長期被忽略的渺小事物，不引人注目的「存在」，那比任何故事更驚心動魄的平常事實的存在！

現象學把人的主體性定義為意向性(intentionality)，而文化哲學則常把主體性等同於人的自我意識。我所說的參與意識和超越意識，正好刻劃了人在藝術活動中主體性這兩個本質的方面。主體性本是一個含混不清、意義不可窮盡的對象，它如月映萬川一樣，把自己的形象印刻在不同的領域中。我相信，對於主體在不同領域中的活動，應給予不同的定義。原則上，我們不能把哲學思考中的主體定義搬到藝術中，甚至在藝術不同門類中，主體性的定義都是不同的。只要把表現主體精神當作繪畫的目的，那麼，參與意識和超越意識的共有就成為畫好壞的純視覺標準。而且一幅畫能在多少人身上激起參與和超越意識，恰恰是主體精神是否有公共性的指標。也就是說把繪畫中的主體性歸為人面對畫產生的參與意識和超越意

識，不僅可以使我們獲得評價畫好壞的一種新角度，而且還找到一個分析公共性喪失原因的可操作概念。

觀濤

1993年2月

## 第六封信：

畢加索、賈克梅第在尋找甚麼？

觀濤兄：

收到你的來信，覺得十分好笑，你這個傢伙表面謙虛，實際卻狂妄透頂。你是撇開所有哲學和美學，自己去建立藝術哲學的基礎。不過這一

次，我倒是支持你的。長期來繪畫哲學貧困的一個重要原因正在於畫家無法將自己獨特的經驗上升為理論。像布列松(Cartier-Bresson)那麼偉大的攝影家，能拿出來的只是「決定性瞬間」這一個單薄的意念而已。賈克梅第從30年代起決定從零開始，重新探索繪畫的本質，無論在方法上還是藝術上都作出了原創性的突破，但是他並沒有把自己的藝術經驗上升為理論。當代法國畫壇至多從存在主義、現象學和語言哲學中尋找概念武器。我不是說這些人文哲學的理論不能用，關鍵在於繪畫是用眼睛(而非語言)來思考，這些本質上屬於語言哲學的理論常無用武之地，它們不是隔靴搔癢，就是無法觸及畫家們正在探索的前沿。長期來，我等待着與畫家對話的哲學家能把畫家的經驗總結為哲學，你的提議來得正好，讓我把你的概念在畫家的經驗烈火中煉一煉！

凡畫家都知道：創造一幅傑作和欣賞一幅傑作存在着本質的類似，這就是人面對畫，心情由失神狀態進入一種幽秘的蛻變，我將其比喻成死亡的演習。所謂「獻出生命，將獲得比生命更多的東西」、「物我相融」就是指這種狀態。它大約分為兩個階段，第一個階段是進入畫中而「忘我」，也就是類似於死亡。第二階段是生命的復蘇。就拿我畫《走廊》為例。

初到巴黎，我住的房子裏有一道走廊，每天都得在此來回幾趟。記得廣州的故居，也有一道這樣的走廊，通向後園子，我在那裏渡過我的童年。這道走廊，它不但觸動我許多過往的回憶，其中更包涵着某些心理因素(後來一位評論家看過我畫的走廊

賈克梅第



之後，認為那裏甚至隱含着某種性心理)。總的來說，走廊不斷地激動着我，以致我反覆畫它。我也說不清在其中注入的主體性是甚麼，但有一點是顯然的：每當我注視這張畫，我就被吸進去，參與到一個既熟悉又陌生的世界中，我的感受有時是可怖的。

走廊的盡頭是一面臨街的窗，光線從那裏湧進來，它有時顯得如此地溫柔，撫摸着遍身傷痕的古舊牆壁：有時又顯得無比的強烈，如熾熱的火熔燒一切；有時是一種眩惑，如月夜海面，光滑泛幽；有時變作審訊室照射犯人的強烈射燈，如解剖室中無影燈的蒼白光芒，走廊是剖開的屍體，在其中淌血裸裎……。

我不想多說每次看這幅畫的感受，也許這是過去痛苦的經驗被激活，也許畫本身是畫家創造的可以獻身的世界。好在這種忘我不會永遠持續下去，第二階段很快來臨。這些痛苦的感受鋪天蓋地湧來的時候，一種生命的歡愉，那只有飽經創傷的人才能有的對往事的珍惜慢慢湧上心頭。也許這兩個階段正是你所說的參與意識與超越意識吧。

我歷來以為，畫家創作和欣賞畫的感受並不需要多事的哲學家用抽象概念來表達。觀濤兄，引起我對你提出的主體性定義重視的原因，也許是你意料不到的。我隱隱地感到，它和畢加索和賈克梅第苦苦尋找的東西有某種關係。畫家最有興趣的，是瞭解如何去畫，我從不相信有一種美學理論可以指導我們去畫。畫家最可利用的資源是偉大畫家的創作過程。像學習中醫必須去讀名醫的醫案一樣，我最重視兩個人。一位是畢加索，他被

公認是二十世紀最偉大的畫家，另一位是賈克梅第，我認為他將是影響西方二十一世紀繪畫的畫家。我研究了他們繪畫過程中的大量草圖，他們的探索歷程是如此奇怪。有些方面是我百思而不得其解的，他們為何要這樣畫？他們究竟在尋找甚麼呢？

就拿畢加索的名畫《格爾尼卡》來說，這幅巨作完成於西班牙內戰時期。1937年4月29日，佛朗哥集團僱用德國轟炸機把巴斯克古老的首都，小小的商鎮格爾尼卡炸毀。這種在光天白日、滿街行人之時進行轟炸的野蠻事件，促使畢加索決心創作一幅巨畫，並以此事件為直接的題材，因而命名為《格爾尼卡》。

這幅油畫高十一英尺半，長約二十六英尺。畫中表現的是戰爭災難的世界。所謂世界，就是其中所發生的一切東西，即事實——受傷倒地的馬痛苦地嘶叫，陣亡的戰士折斷的手緊握着斷劍，一個女人從着火的樓房跳下來、將要粉身碎骨，她的同伴驚慌地光着屁股逃出來，抱着死去的孩子的母親呼天哭地，從戶外受驚嚇、飛進室內歇在桌上的鳥兒，張開嘴巴向天悲啼，一頭鬥牛驚恐憂鬱地注視着他們共同的敵人……。今天，每個人都知曉這幅畫中各個造型深刻的象徵性含義。

畫中的鬥牛表情恐懼、憂傷——在畢加索其他畫中，鬥牛許多時候代表畫家本人。鬥牛在這裏暗示畫家不能置身事外。牠張開眼睛，注視地平線上的敵人，敵人沒有在畫中出現，因為敵人是普遍的，是全人類的敵人。這裏正預示了現代戰爭的非個人性質，這種非個人性質使受害者日益

失去知道誰是侵略者的機會。在較早的畫稿中，那個倒地戰士頭戴希臘銅盔，折斷的手緊握的斷劍旁邊是一朵小花，象徵一切為美好和平而戰的陣亡戰士。從着火的樓房跳下的女人向上伸出雙臂和脖子，表達出她身陷絕境的真實感。她的同伴驚慌失措地從屋裏逃出來，卻跑進了災難的中心。從戶外大自然飛進來的鳥，暗示了災難的普遍性。在這個充滿災難的世界之上，偉大的太陽降格、變形，橢圓形的太陽中畫一個電燈泡，暗示它的光明像電燈泡一樣軟弱無力。而且，橢圓形的光在拜占庭的藝術中，往往用來作為上帝偶像周圍的光輪。一個女人伸長臂，端着燈——那是真理之燈，光照着人們突然陷入無邊的災難。而那匹痛苦嘶叫的馬，就是我們生活的世紀，象徵人們對連串災難的歌斯底里的痛苦呼叫與抗議。可以說，正因為這些象徵性造型可以激起人們如此深沉的反思，《格爾尼卡》才成為二十世紀最偉大的作品。

我最有興趣的，是這些極富象徵性含義的造型是如何被畢加索想出來的。顯然，這和畢加索採用了象徵意味的立體派風格畫法有關。但是令我萬分驚異的是：畢加索一開始並沒有用立體派畫法，最初的造型是相當寫實的。你看最初的草圖，馬是那樣傳神，它帶着不共戴天的咬牙切齒的仇恨嘶叫着（見彩頁）。可以說，畢加索最早頗為寫實的造型更能表達憤怒。但奇怪的是，一稿復一稿，馬的形象越來越抽象，最後的造型相當象徵性符號化，震撼力反而減弱了。畫的色彩變化也是這樣。一開始畢加索為這幅畫選擇了豐富的色彩，當它最後完

成時，全畫卻統一在黑、白以及帶藍灰的三組色調之中。畢加索為何要這樣畫呢？為何一幅寫實的、只有偉大畫家才能掌握的形象（你在初稿中可以看到），居然會演化到如稚拙的兒童畫階段呢？

你提出參與意識和超越意識通常互相衝突，為我提供了鑰匙。一幅偉大的作品一方面要有極強的震撼力，讓人參與其中，但同時又要讓人從畫的參與中走出來反思這種參與。《格爾尼卡》的主題是深刻反思二十世紀人類的戰爭和災難，無疑，對這一主題超越意識在某種程度上比參與意識更主要，表達超越意識更需要符號性的象徵含義。表面上看，把寫實的憤怒的馬不斷抽象化，參與意識是減弱了，但象徵性卻使超越意識不斷強化。顯然，畢加索在尋找一種同時蘊含巨大參與意識與超越意識的平衡。這在畫的每一部分都可以看到畢加索的努力。畢加索用馬代表戰爭受害者對戰爭的憤恨，而牛則是畫家自己，牠予人的感覺是敦厚、無奈但在沉思，代表一個對人類沉重災難的思索者。簡單地說，馬代表參與意識，牛更多代表超越意識。必須注意，如果牛和馬都像原畫的草圖那樣寫實，這兩種造型是牛馬不相容、難以結合在一起的。而把兩者形象作了象徵性抽象後，不共戴天的憤怒和無奈深沉的思索，就天衣無縫地結合在一起了。

另一個例子是賈克梅第。十幾年前，我第一次就學於賈克梅第這一畫派，我難以用語言表達見到賈克梅第作品時的內心震動。這些素描驚心動魄，站在這些畫面前就如站在地獄面前一樣。你看到只有偉大的作品才能

表示出來的東西，這就是一種充滿嚴肅的樸實，這種樸實使我連大氣都不敢喘一口，我想到了凡人可望不可及的「絕對真實」。但是當老師向我講解如何畫這樣的素描時，我覺得這種方法太笨，太匪夷所思。老師要求我全力去捕捉對象，但無論我畫得好與壞，卻必須完全擦去。擦去後再畫，老師總是假定你無法捕捉真實，於是我就這樣不斷往復，被迫極為認真地去從事一個沒有意義的遊戲。由於每

次擦去的畫面總有痕迹留下來，這樣隨着一張素描反覆進行，這些過去的痕迹進入了畫的肌理之中，最後的形象雖然未完成，但卻具有了「真實」所要求的厚度。

觀濤兄，今天畫家常把一種畫法和畫的風格聯在一起。但賈克梅第的畫法卻是「風格說」所不能理解的。既然畫面必須擦去，為何又要全力以赴地去畫？既然畫面已經擦去，為何又要讓自然的痕迹留下來？後來我恍然



畢加索

大悟。這種繪畫方法論並非是生產某一種風格的程序，而是力圖使「寫生」也具有超越意識。寫生本是很難有超越意識的——你注視着對象，想把它抓住，這裏只有「參與」意識。無論你抓住還是抓不住，在看寫生作品時，人是不可能從畫面上看到你如何去抓住事物這一過程的。而賈克梅第的方法論卻使一幅素描同時具備了這兩者，也就是參與意識與超越意識共存。

人們通常都說，畢加索和賈克梅第在他們的作品中注入了非凡的主體精神。觀濤兄，換成你的定義，自然可以把這種繪畫中的主體性講得更傳神，也更清楚，因此我是支持這一定義的。但是，我們要探討的問題是主體性的擴張為何會導致當代藝術公共性喪失。這兩者之間到底有甚麼關係呢？

司徒

1993年3月

## 第七封信： 藝術的本質是「表現」還是 「發現」？

司徒兄：

一口氣讀完你的長信，你的來信堅定了我的信心，我感到可能找到了一個支點，只要我們同心協力，或許能把擋在當今藝術發展道路上的這塊「公共性喪失」之巨石移動了。請注意，長期以來由於繪畫中主體性定義不清，對主體的公共性理解也就走入歧途。例如人們常把公共性看作共

性、共相，但對畫來說，不同人注視同一幅畫的體驗往往完全不同，尋找體驗之共相幾乎沒有意義。現在我們將主體性定義為人面對畫產生的參與意識與超越意識，無論作畫還是看畫，都是在參與意識與超越意識作用下使人和畫耦合，那麼「甚麼是主體之公共性？」實際上就變成一個很簡單的問題，所謂「公共性」就是人和畫耦合的普遍有效性。簡而言之，畫家繪畫在作品中注入了主體性，是指他能和畫耦合，而主體具有公共性，則是指這幅畫能和人們普遍耦合。

表面上看，這是一個行為主義的定義，甚麼都沒有講。但只要你細心分析，馬上可以看到它將我們的探討引入一個新的方向。原來人們都認為畫家注入到畫中的主體性是畫本身的屬性，而在我們的定義中，作為主體性的參與意識和超越意識，不是真正存在於畫裏面的，畫本身的形象、色彩、風格只是促發參與意識的一個輸入，人面對畫有沒有參與意識還取決於每個觀察者的文化、以往經驗。也就是說，主體性並非是畫的屬性，它不能獨立於觀察者，不能離開人和畫的耦合而存在的。

舉一個例子，今天梵高(Vincent van Gogh)的畫所蘊含的焦慮和緊張，似乎有着巨大的公共性，但是這難道是梵高的畫本身有的屬性嗎？梵高在世時，人們並不能和梵高的畫耦合，無論梵高在作品中注入了瘋狂的焦慮，但只是畫家個人的東西，對當時人並沒有意義。今天，梵高的畫被社會普遍推崇，畫本身沒有變，變化的是觀察者的心理和文化。我們可以說，梵高畫中主體的公共性，是被社

會從傳統走向現代創造出來的。

理解了這一點，我們馬上可以明白，對於不同類型的主體性，它能否具有公共性的條件完全不同。如果畫家在畫中表達的主體性只是個人化的體驗（像梵高那樣），那麼即使他用整個生命來作畫，充其量只做到個人和畫耦合，無論畫家多麼努力，他都不能擔保這幅畫和他人耦合。而當社會存在「公有現實」，畫家去表達「公有現實」時，情況就不同了。只要表達得足夠好，那麼畫家在畫中注入的主體性，是可以有公共性的。道理很簡單，所謂公有現實，是指事實（或一個事件）、一種現存的文化符號，或一種意識形態制宰，生活在這個社會上的所有人都參與其中，是可以同它耦合的。畫「公有現實」，實際上是去進行參與意識的某種「移情」，即把人們參與公有現實之參與意識部分（變相地）轉移到畫中。當移情有效時，這些畫就具有人們對公有現實之參與意識，保證了耦合的普遍性。司徒兄，正如你在第二封信中所說，現代繪畫興起之前，所有偉大的作品都在表現當時社會的公有現實。繪畫從新古典主義到浪漫主義再到寫實主義之發展，實際上只是公有現實性質的變化。我發現，只要將我的分析與這一結論相結合，就可以導出當代繪畫公共性喪失的兩個基本原因。

第一個原因我稱之為評價標準的誤用。通常畫家都用新作品和原有作品（流派）所表達內容形式的差異來判斷這幅畫是否有所創新。實際上，這一標準僅對主體性屬於公有現實的作品有效。幾百年來，促使繪畫發展的社會動力都是社會公有現實的變化，

畫家為了表達新的公有現實，是可以通過否定、批判和繼承原有名畫的辦法來確定新畫的內容與形式的。因為新的公有現實並非憑空出現，它是對舊有公有現實的批判、否定、揚棄而來，人們對新公有現實的參與意識，本身就是對原有參與意識的批判和揚棄而成。於是對原有作品風格的批判和揚棄，也就可以找到普遍有效的新參與意識之移情。必須注意，正因為幾百年來繪畫傳統都是追隨公有現實變化而發展起來的，這就造就了畫家至今堅守不移的金科玉律：創新的標準總是以對原有畫派的批判和突破作為自己的參照系。人們不知這一原則對那些不屬於公有現實的現代繪畫無效。當這一原則不加思索地運用到判別現代繪畫是否屬於創新時，必定出現為創新而創新的「原則」，其後果是作品喪失公共性。

第二個原因，可以稱之為合成機制的誤用。當繪畫表達了公有現實，促使社會和它耦合的辦法相當容易，即只需公眾對它加以注意。這時主體性轉化為公共性之途，是可以通過畫廊推介、評論員的誘導、用文字描述和分析來促成。而當現代繪畫的主體性不再屬於公有現實，沒有一種固定辦法可以保證一張和畫家個人耦合的作品一定能和他人耦合。這時只有去建立一種社會鑒別性新機制來產生公共性，如存在一個有專業水平的藝術家群體和一個有代表性的鑒賞者群體。至於新作品能否和他們耦合，是需要一張張畫、一個個人地加以檢驗的。當社會不存在這種新機制，沿用將反映公有現實的作品推向大眾的辦法，其後果也一定是當代藝術公共性



之喪失。

也許從歷史發展過程來看，當代繪畫公共性的喪失，是人類社會大轉型中的一種特殊現象。傳統社會存在着主導性文化和意識形態，繪畫對象大多是與一元文化和意識形態密切相關的社會公有現實。畫家所從事的工作可以概括為表現，即只是把一種人所共知的共同感情、精神風貌形象地表達出來。繪畫的最高目標，只是一種表現自由。而當人類社會由傳統走向現代之時，佔主導地位的一元價值系統不再存在，公有現實一度不再是繪畫的主要對象。雖然對於每個畫家，他的使命仍在於表現自己的主體性，但對整個社會，繪畫藝術的目的已從「表現」轉化為「發現」。發現乃是讓某物從未知轉化為有知。社會對蘊藏在畫家心中不屬於公有現實的主體性本是不瞭解的，現代繪畫將其表達出來，正是一個社會普遍發現其存在之過程（當它能和人的普遍耦合時）。因此，現代社會中，藝術的使命在某種意義上和科學是一樣的：科學的目的在於發現新事實，也就是尋找真理；藝術家在於發現新的人類，我們甚至可以把發現普遍的主體精神稱作為尋找藝術真理。

總之，在現代社會中，主體性從個人走向公共所依賴的程序是「發現」而非「表現」，這在政治與經濟生活中公共性達成的方式上看得最清楚。市場經濟和民主選舉程序均是將個體的參與活動合成公共活動之機制。所謂普遍需求和公共意志均是用這種機制成合成（也可以稱為發現）的。而這種合成機制在文化中並不存在，當社會仍運用「表現」程序去「發現」時，藝術公

共性喪失是一個符合邏輯的結果。

觀濤

1993年4月

## 第八封信： 塞尚綱領的成功與失敗

觀濤兄：

你的來信蘊含的東西太多了，令我感到吃力。而且，老實說，當我讀到「藝術真理並不蘊含在畫中」時，作為一個畫家，我心裏感到很不舒服，就像我讀「接受美學」時那種感覺一樣，儘管我理解到你提出的論點與接受美學不同。

現在，我已感覺到你所提出的觀點的嚴重性，在此使用「嚴重性」這個詞而不是「重要性」，是因為前者比後者更駭人、更不平常。我意識到你所提出的觀點以及思索的理路，也許將改變至今為止的藝術哲學的方向。

你提出，在現代藝術興起之前，畫家是盡力將公有現實有效地轉移到畫中，以保證耦合的普遍性，縱觀繪畫史，這個觀點大致成立。其實，即使到現代藝術的初期，無論是印象派還是表現主義，都念念不忘通過改造公有現實來達到公共性。例如野獸派高度強調內在體驗，但他們堅持這種個人化的內在體驗必須用公有現實的變形來達到。為了使變形不墮為隨心所欲的主觀主義，表現主義者對「變形」進行了嚴格的定義。他們把畫家表現公有現實（強化自然現實的特點）稱為模擬，而把公有現實的各要素抽出，根據內在體驗需要的重組稱為

「變形」。注意，表面上「變形」是畫家隨心所欲的創造，但它必須嚴格依據公有現實要素重組這一限定。它使野獸派不能脫離公有現實之限制。這種限制是這樣有力，以致於尋找合適的變形常給野獸派畫家帶來巨大的心理壓力。正如野獸派的主將弗拉芝克(Maurice de Vlaminck)所說：「為了能聽見本能的聲音，必須具有比在戰場上英勇犧牲還要大的勇氣。」它甚至成為野獸派表現自由的一種巨大束縛。野獸派的另一位主將特朗(André Derain)曾這樣寫道：「在模仿生活面前的那種恐懼心理，迫使我們從太遠的地方去認識事物，並把我們引向極端，而這種恐懼從我們邁步伊始就是錯誤的。」(《野獸派》J.E. Muller)然而十分吊詭的是，正是這些被視為「錯誤」的束縛的存在，使得當時盛行的現代主義繪畫具有公共性。

換言之，現代繪畫勃興之初，它之所以具有公共性，其原因也許是當時人沒有注意到的，這就是畫家仍堅持着用「變形」，或將公有現實要素抽離出來進行重組這種方式來表達個人化的主體。而正如野獸派畫家感到變形對進步創新束縛一樣，當現代畫家把一切公有現實要素都排除出去之時，公共性喪失之過程就越演越烈了。作為畫家，都有一種按捺不住的衝動，認為主體性蘊含在繪畫之中。我們去博物館看宗教繪畫，雖然並不瞭解畫中的故事題材，但依然能從它得到種種美的享受。根據以往哲學形式內容的二分法，既然主體性不蘊含在內容之內，那必定在繪畫的形式之中了。當然你的分析是對的，嚴格的

說，形式也只是一個輸入，它之所以代表着某種主體精神，乃是因為它表現了公有現實的某些要素。但這種錯覺是這樣強有力，以致於很容易把豐富的個人化的主體等同於繪畫的形式。你將這種錯覺稱為評價標準的誤用，它使我想起了塞尚(Paul Cézanne)對現代繪畫的一次綜合。塞尚本在巴黎追隨印象主義繪畫，由於北國北方潮濕，陽光透過濕氣如同帶上面紗，變得柔和、模糊、顫抖，風景形象也不確定，這確為印象派畫家提供了極妙的表現對象。後來塞尚回到自己的故鄉——法國南方的普羅旺斯省。那裏陽光強烈，空氣彷彿燒光了，雄偉的凱旋山在那裏就像沙漠中的金字塔那麼剛健而明確。它促成塞尚把現代藝術理解為「形式」的探索。塞尚把印象派出現前的繪畫歸為主題性繪畫，而把印象派以後的大轉變稱為形式繪畫。他提出，視覺形式是現代藝術表現對象，畫的形式蘊含着普遍主體，尋找新的視覺形式成為現代派畫家的使命。正是自塞尚以後，現代藝術有了規則，形式創新也就成為畫家追求的目標。今天我們可以將塞尚對現代藝術的規範化稱為塞尚綱領。

如果我沒有搞錯，你的意思似乎是講，正是塞尚綱領的普遍被接受，造成判別標準的誤用，它是當代藝術公共性喪失的第一個原因。但是我認為，與其說是塞尚綱領導致繪畫公共性之喪失，還不如說是將塞尚綱領錯誤地推到極端的格林伯格(Clement Greenberg)的前衛理論，代表了評價標準的誤用。塞尚雖把形式看作個人化的主體，但這些形式如何創造還

必須依賴於畫家對某種對象的表現。塞尚終其一生追求與自然相一致的藝術形式，他說，藝術家應當把自己整個地貢獻給自然界的研究所，創造出對事物有認識作用的繪畫作品。塞尚逝世前留下的這些話，正是警告那些「長期在不可理解的思辨中迷路」的藝術家的。而克萊門特·格林伯格則認為，藝術提供的經驗是不能從其他形式的社會活動中汲取的，它只能來自於畫本身，這樣在每門藝術都必須以其獨特的方式實現的名義下，他們把形式和主體畫了等號。在形式即主體的思路下，繪畫的形式越自主，和別的對象越無關，也就被看作越純粹，越代表藝術發展的方向。結果連梵高作品、畢加索的《格爾尼卡》都被認為是不徹底的現代主義繪畫，因為它們總是在表現甚麼。蒙德里安(Mondriaan)稱這種把形式等同於主體的新繪畫為「新客體」。他以為，這些把形式的客觀實在作為繪畫的作品創造了一種新的、不依賴於別的東西的公有現實，實際上它雖是一個客體，但卻不再具有公共性了。在這種綱領支配下，全社會籠罩着「唯新論」與「怕落後」心態，只要一幅畫突破了人們熟知的形式，就被認為是創新，且不知這些形式毫無公共性可言。

1963年，美國流行藝術家羅森貝格(Robert Rauschenberg)展出了一幅除了白色外甚麼也沒有的巨大的「白畫」，這幅畫把外面經過的觀眾映照出來。作者解釋他的構思時，認為這幅畫由各種外在因素構成，具有「生活進入藝術」的美學價值。這顯然是對上述的現代主義純粹繪畫的諷刺。評論家則宣稱這是新藝術、新現

實主義。這表明人們仍習慣於格林伯格的綱領，把繪畫的形式本身作為一個自主自在的客體。這樣，為了達到可溝通性，就必然把廣告、市場和商品這些使物體達到公共性的機制運用進來，這就是你所講的藝術公共性進一步喪失的另一個原因——公共性合成機制的誤用。其結果是，藝術面向現實、面向大眾一時成為新的時髦。波普藝術、照片寫實、新達達，「生活就是藝術」、「物品就是藝術」，一切都是藝術。當藝術借助市場作為自己發現機制之時，藝術品不僅從審美殿堂上走下來，而且演變為毫無精神內涵的商品。

觀濤兄，我認為你的分析最大的問題在於，它等於是重覆黑格爾所謂「凡現實皆合理」這一命題，會導出完全虛無主義的結論。就算我們都同意你提出的當代藝術公共性喪失之兩個原因，瞭解其原因並無助於改變現實。根據你的邏輯，在現代社會中，意識形態已經消解，公有現實已不是畫家表達的主要對象，那麼畫家在表達個人化的主體精神時，在社會發現這種主體性之前，是不可能指望它有公共性的。繪畫不過是個人的情緒宣洩，它只能變為如談戀愛、挑衣服、業餘愛好這樣的純個人性活動。而公共性合成機制的建設，它是現代社會文化重建的問題。難道為了避免公共性喪失，我們只有讓時光倒流，退回到塞尚之前精英文化尚未喪失的時代中去嗎？好在你不久即來歐洲開會，到時候我們可以在巴黎一邊看畫，一邊真刀實槍地交手，爭論個清楚。

司徒

1993年5月