

回到視覺： 中國畫家的新探索

● 吾 遠

一 「具像表現」繪畫 引進中國

1997年1月，杭州西子湖畔中國美術學院畫廊舉辦了一次畫展，展出中國美術學院中青年教師焦小健、章曉明、楊參軍、蔡楓、井士劍的作品。這五位畫家在畫壇上名氣不大，作品也屬平常。但是如果用中國繪畫變遷的歷史望遠鏡來看，這次畫展也許是不平常的，它意味着西方「具像表現」繪畫被引進中國。

「具像表現」繪畫派是法國畫家賈克梅第 (Alberto Giacometti) 於本世紀30年代創立的，其成員不多，只包括了賈克梅第的朋友和學生。這個在法國被稱為畫家中畫家的小圈子，包括森·山方 (Sam Szafran)、阿希加 (Avigdor Arikha) 和司徒立等職業畫家。這個小畫派並不代表法國畫壇的主流，甚至於同市場左右的世界藝術潮流背道而馳。今天，西方時髦甚麼中國就有甚麼，在這新事物紛至沓來的世紀末，一個法國當代畫派傳入中國有甚麼值得大驚小怪的呢？我認為這一現象之所以值得注意，是因為它

代表着中國畫家的一種新探索，甚至意味着中國畫家在藝術追求中一種新態度的出現。

熟悉西方美術史的人都了解賈克梅第在現代繪畫中的奇特地位。早在30年代後現代主義如狂飆般興起並席捲歐洲之際，當時被稱為「超現實主義主將」的賈克梅第卻毅然告別時代潮流，回到畫室開始了孤獨的探索。他最早意識到現代藝術和後現代藝術的泛濫會導致藝術價值標準的喪失。賈克梅第力圖重返西方寫實的大傳統。賈克梅第深知，西方繪畫的終極精神是追求真實，但是自文藝復興以來所創造的素描和透視畫法並不能表現視覺經驗的真實。無論是照片、攝影，還是一幅貌似逼真的繪畫所表達的圖像，實際上只是用一種人們習以為常的模式來建構真實世界。賈克梅第認為，畫家的使命是去打破這種程式化的視覺建構，把千變萬化的視覺經驗真實地呈現在繪畫中。但是，當他拋棄了傳統的透視法後，發現自己那怕是對一個最簡單的對象作素描都無法把握。如果你拒絕透視原理，並盡可能遺忘畫家熟悉抓住實體之

程序，你又能做甚麼呢？賈克梅第沒完沒了地在畫布前塗抹，塗了再畫，畫了再塗。在賈克梅第繪畫經驗的記錄中，流露了畫家對自己視覺的懷疑以及不斷在懷疑中尋找之徬徨。最後，賈克梅第終於發現了不同於透視和西方傳統寫實的新素描方法。

雖然行內將賈克梅第的工作稱為自文藝復興五百年以來繪畫的一次革命，但由於這一套追求視覺真實的畫法同二十世紀繪畫主流不同，在西方尚沒有多大影響。這一小群畫家為了將自己的作品和現代抽象繪畫、觀念繪畫區別開來，稱自己為「具像表現」畫派。「具像表現」派的人數雖不多，但卻代表了西方藝術精神之自我反省，它最具認識論特點，是西方科學精神在繪畫中的表現。因此，「具像表現」繪畫在90年代中期傳入中國，無疑是中國繪畫界西學東漸中的一個重要的新事物。它意味着中國畫家通過漫長的尋找，和西方繪畫精神主體相遇，開始認識到西方繪畫中最難以了解的核心——求真的科學精神。

二 畫家的重擔：真實比甚麼都驚心動魄

表面上看，中國美院這五位畫家展出的作品沒有中心，有的是沒有完成的人體素描，有的是畫室或窗外風景，有的是習作般的靜物，有的甚至以一堆油畫顏料為對象，沒完沒了地畫個不停。但是進一步觀察就會發現，這批作品有着至今為止在中國畫家創作中很少看到的兩個共同點。第一，畫面所呈現的形象雖然瑣碎，但都是畫家最熟悉的東西。它反映了「具像表現」繪畫的一貫主張，這就是畫家

必須畫自己最熟悉東西。事實上，人只有反覆凝視自己最熟悉的東西，才能提煉出新的視覺方式。「具像表現」畫派把繪畫看作打破程式化的視覺模式，那麼即使是最熟視無睹、最平凡的東西，都會因視覺方式的解放而呈現出千變萬化的新面貌。當年賈克梅第曾十分形象地表達過因這種視覺方式變革所帶來的喜悅。他說：「奇遇、大的奇遇，在於每一天，從同一張面孔上，看到某種不曾認識的東西的出現。這比所有的環球旅行都要偉大。」這五位青年畫家也像賈克梅第那樣沒完沒了地畫着同一對象，不管這是一條每天從那裏通過的走廊，從市場上隨便買來的水果，還是一堆舊顏料。也許他們還不能像他們的老師那樣將自己新的視覺經驗自由地呈現在素描和油畫中，但他們無疑已經感受到視覺上的真實可以有無窮種的存在方式，而這正是一個畫家取之不竭的源泉。

這五位畫家的第二個共同之處就是他們在真實面前那種誠惶誠恐、無所適從的心態。事實上，唯有真實才是驚心動魄的，而任何虛構無論多麼巧妙都遲早使人生厭。只有在脫離了模式籠罩的真實面前，人們才會感到眼前的形象無法把握，每時每刻在流變，甚至故意在逃避。這種心態也是中國畫家很不熟悉的。通常人們喜歡用「胸有成竹」來形容畫家，畫家作畫被想像成一種得心應手的表現或境界之追求。而「不知如何畫」、「甚至根本不會畫」則不是畫家的感覺。但是畫家一旦打破了自幼學會的看事物模式，特別是從美術學院教學中所掌握的傳統寫實方法中解放出來，他們碰到的第一件事情就是不知如何畫。繪畫作為一個真實地記錄人們力圖捕捉對象

的過程，一定會把這種不知如何畫的迷惘在作品中表現出來。「具像表現」繪畫的目標既然被界定為尋找一種以前未曾被發現過的視覺方式，那麼每一幅新畫就是一種從未知開始的新探索。它同科學家面對未知物質的實驗或社會科學家用新資料做論文是一樣的。這難道不是藝術追求中的新精神嗎？

三 尋找「超確定性」

中國畫家在賈克梅第開闢的新道路上進行得如何呢？我不得不說，他們剛剛起步，任何過高的評價和為了鼓勵而講的客氣話都是危險的。必須注意，學習「具像表現」繪畫同以往中國畫家學習「印象派」、「立體派」和「表現主義」具有完全不同的性質。以往引進西方某一流派，實際上是學習一種畫法、一種風格，至多是去掌握一種由這一派大師揭示出的但已經固定的看事物的方式。而「具像表現」繪畫的目的卻是打破一切現成的或已被畫家畫過的視覺方式，讓每一幅新作品去呈現未曾揭示出來的視覺經驗。因此，假如中國畫家只是畫得像賈克梅第，或再去重複森·山方已畫過的空間形態，都是毫無意義的。即使這些畫在細節上同賈克梅第、森·山方的原作難分真假，但對這種形象、風格和視覺方式之模仿本身就與「具像表現」繪畫的根本精神背道而馳。勤於學習、維妙維肖地模仿向來是中國畫家學習外來經驗時的最大優點，但今天這種優點往往會成為失敗的最大危險。

另一方面，「具像表現」繪畫的目的是呈現視覺經驗之真實。甚麼是真

實？真實有別於幻覺和想像的最本質特點，就在於它是穩定的並可以成為公共的。「這隻烏鴉是黑的」是一個真命題，而「我看到了尼斯湖怪」卻可能是一個假命題。雖然兩者都表達了我的視覺經驗，但前者是可以反反覆覆檢驗並且可以向每一個人展現，也就是這種經驗在檢驗中具有穩定性並可以成為公共的。而對於尼斯湖怪的視覺經驗，卻不具有穩定性和公共性，因此它很可能不是真的視覺經驗而是幻覺。這五位青年畫家在作品中所捕捉的對象是否代表一種新的視覺經驗呢？我想，這可以通過反反覆覆的凝視和是否具有公共性來檢別。

薩特 (Jean Paul Sartre) 在評價賈克梅第的作品時，曾指出這些畫具有百看不厭、越來越新奇的效果，即使是那些形象模糊、表達了存在之難以把握的畫像。薩特曾這樣形容站在油畫面前的感覺：「我們無法毫不費力地觀看他的油畫。我們都會生出一種抑制不住的強烈欲望——找一支手電或至少是一根蠟燭。是由於雲霧朦朧，還是日光暗淡，抑或是我們的雙眼過於疲倦？」薩特認為，賈克梅第有意經營的模糊性技巧同一般畫家拙劣的含糊不清決無相同之處，他稱賈克梅第的畫為超確定性 (over-determination)。一幅表達新的視覺經驗之「具像表現」繪畫作品是否具有這種「超確定性」，自然不能看畫家自己怎樣講，甚至同畫家在作畫時的意願無關，它是需要放到時間和觀眾無情的洪流中加以鑒別的。人們每看一幅作品，就是一次視覺的批判，它如烈火一樣焚燒着虛假和故作多情。中國畫家的畫是否經得起這種觀察的檢驗呢？顯然，他們還有漫長的路需要走。