

流亡文化·民族性 ——致栗憲庭的一封信

● 費大為

編者按：

近期隨着低氣壓的過去，藝術商品化席捲大陸藝壇。而部分大陸新潮藝術家則在國外延續和開展他們的工作，本期發表的图片介紹了其中的一些活動。留居法國的原大陸評論家費大為與北京評論家栗憲庭通信，討論當代中國藝術發展中所牽涉到的若干問題。徵得費大為同意，在此摘要發表，希望引起更廣泛的討論。

老栗：

好！來信收見，謝謝！

在你的來信中，你對我們在海外的活動表示了某種程度的擔憂，也表達了你對一些問題的看法。我感覺我們之間有不少觀點上的分歧，我們現在所處的環境也各不相同，這些分歧和我們各自的經歷和環境不同是有聯繫的。如果雙方就一些問題深入地說出自己的想法，也許是一件有意思的事情。我想在此就你提出的問題談談我初淺的看法，以求你的指教。

你在來信中說：「藝術離開它的文化母土則必然會枯竭。」我想你指的

是近幾年來大多數出國的藝術家的遭遇而言。正像國內前幾年流行的說法：「全軍覆沒」。一大批曾在國內享有盛名的藝術家（比如陳丹青、陳逸飛等）到了國外確實在藝術上沒有甚麼進展。但是這個事實是否便可以引伸出一個普遍性的結論，用以否定中國（或別國）藝術家在國外從事藝術的可能性呢？我想，大多數出國的中國藝術家到了西方之後之所以不能像在國內那樣施展才能，除了語言和實際生活的問題之外，主要的原因恰恰在於他們在「文化母土」那裏被培養出來的特定思想品質和思想方式，阻礙着他們在一個新的環境下進入現時的文化的問題。這種創作的「枯竭」是由於這些藝術家無法將在國內學到的那套東西轉化為一種跨越文化間隔而繼續有效的東西，而這種「無法」正是被中國社會特有的封閉保守的文化精神長期薰陶的結果。因此，我想你的那句話也許可以反過來說：「藝術不離開它的文化母土則必然會枯竭。」當然，我所說的「離開」指的是藝術必須有超越本土文化的一面才能得以發展。今天的世界是一個全球文化開放的時

代，我們只有通過對跨文化的、普遍性的共性問題的感知和介入，才能真正發現自己的特殊性，才能使我們的本土文化獲得活力。靠關起門來自我參照，就像一個人老是面對鏡子看自己一樣，無論他如何對自己下判斷，到頭來只是讓他自己相信而已：雖然可以美其名曰「堅守本土文化」，實際上不過是在長期閉目塞聽的情形下養成的一種自虐心理習慣罷了。我想，現在只有讓「本土文化」走出「本土文化」才能成為真正的「本土文化」。魯迅在30年代的「越是民族的，就越是世界的」的提法已經到了可以翻過來說的時候：「越是世界的，才越是民族的。」世界在變，民族也在變：只要我們看看現在全球的文化交流規模之大，影響之深刻，以及在西方各國的外國藝術家人數之多，國籍之繁雜，在創作上所呈現的千姿百態，也許我們就不能匆忙得出「藝術離開其文化母土就必然枯竭」的結論了。不過，「枯竭」亦是一個普遍的、正常的現象，國內和國外不都有大批藝術家正在「枯竭」嗎？要保持旺盛的創作力主要並不取決於你在國內或國外，儘管這兩地所遇到的困難和問題是非常不同的，但是藝術創作的根本問題是超越國界的，好的藝術家不管在哪裏都可以利用環境的特殊性使其最大限度地為自己的創作服務，文化環境的變動是可以幫助藝術家獲得豐富的創作泉源的。

當然，你所說的「離開」主要指的是「流亡」。你說，「向來的流亡文藝都只是在歐洲大文化背景中進行的」，因此，即使他們沒有「枯竭」，作為亞洲去的「流亡文藝」則很可能會「枯竭」

掉。因此，我們是「新問題」。

「流亡文化」是一個頗有爭議的提法。一般指的是歷史上二戰前後的德國第三帝國時期和蘇共執政時期所發生的文化現象。雖然「流亡文化」在這一時期內為西方文化作出了特殊的貢獻，但現在已逐漸不再使用這種歷史上的提法來稱呼在西方的外國作家和藝術家。

我個人所理解的那種「流亡文化」其實質應該是「流亡意識」，即被迫出走又不能回家的事實在創作中流露出來的思鄉病。如果四海為家，來去自由，又不犯思鄉病，則很難稱得上是正宗的「流亡文化」。

「流亡文化」令人想起的另一層含義是：這些藝術家被迫脫離了他的創作方法所決定了的固有創作泉源和固有的接受者，因此變成了一種被懸置起來「晾乾」的藝術家。在有很強的現實主義文藝傳統的蘇聯，政府常常把持不同政見的作家驅逐出境，以此作為一種殺手鐮，曾使不少作家聞風喪膽。但是，只要我們看看那群星燦爛的蘇聯、東歐的「流亡作家」在西方所取得的成就，我們就不難明白，並非一切創作都必須被綁在一個固定的地點和接受者身上的。「流亡文化」如果真有一部分「枯竭」掉的話，那僅僅是由於用極端狹隘的思想方式從事創作所造成的，這部分人即使不流亡，也不見得會有甚麼真正的建樹。

另外，我想一般所說的「流亡文化」主要指的是一種文學的現象：有「流亡文學」之稱，沒聽說過有「流亡繪畫」、「流亡雕塑」、「流亡建築」的提法。康定斯基、沙加爾、白南俊等並不怎麼被人稱為是流亡藝術家。視

覺藝術的語言和音樂一樣，具有直接交流的特點，不須要翻釋，而文學創作的語言總是建立在一個特定的民族語言之上的。在一個語言環境中用另一種語言從事創作，也許就是「流亡文學」這個稱呼的由來之一吧。

最近在德國我曾有機會和莫斯科的一位重要戲劇評論家阿列克謝·巴利納博士(Alexej Parin, 1944—)談起了蘇聯的「流亡文學」，他竟對我這樣說：在二十世紀真正繼承並發揚光大俄國文學傳統的恰恰就是所謂「流亡文學」。只有「流亡文學」才是這段時期內純正的藝術創作，而在蘇聯國內的所有文學創作，除了極個別的情況之外，都是不純的文學。它要麼被政治宣傳的教條所污染，要麼被迫向政權作出妥協讓步，或者為了要弄隱晦曲折的手法繞過政治敏感問題而變得扭曲不堪。因此，「流亡文學」代表了蘇共執政期間俄國文學的最高水平。雖然在這一段時期內它被國內官方認為是一種「外國」文學現象，但是蘇聯解體之後，它已經很自然地被視為俄國二十世紀文學發展的一個重要部分，而「流亡文學」的提法也隨着舊政權的滅亡而被拋棄了。他的這番話頗使我改變了許多過去對蘇俄文化的成見。

我也曾與一位法國朋友談起「流亡文化」的問題。她告訴我，「流亡文化」在西方常常含有另一種含義，即精神創造的自由對現實的物質世界的超脫狀態，類似漢語中所說的「靈魂出竅」。那是作家和藝術家求之不得的狀態。於是，遠距離的地理位置的移動，成為藝術家實現「精神流亡」的手段之一。「流亡」意味着在現實的局

限之外，意味着對「本土文化」的超越，意味着獲得最大限度的想像力、創造力。因此，歐洲的藝術家跑到美國去，美國的又跑到歐洲去，還有不少人去日本、中國、印度或非洲。但是「出走」並不等於「流亡」，你可以永遠把自己關在房子裏而實現精神上的流亡（像康德那樣，或者像寫了《海底兩萬里》的著名科幻作家儒爾·凡爾納，他除了去過一次離他家不遠的小城市以外，終身沒有旅行過），也可以永遠在外面東跑西顛而繼續保持精神的封閉狀態。身體的流亡雖然可以成為精神流亡的條件之一，但是兩者卻沒有必然的聯繫。

我們還可以把這個問題換一個方式來看：如果我們從形而上而不是形而下的角度去確定「家」和「祖國」的概念，那麼出走在特定的條件下便可以是一種「回家」的舉動。一個封閉的文化有時會像一堵牆一樣把人的身體和精神分隔開來。在一個文化封閉和僵化的國家裏，人的精神存在往往處在「流離失所」的狀態下；身體的「在家」往往成為精神「無家可歸」的原因。因此，另一種意義上的「流亡文化」恰恰是可以在一個國家內部的文化活動中發生的。正是這種身體和精神的隔離狀態，才爆發了「星星」的造反，才爆發了「85美術運動」，才有唐宋、肖魯的「槍擊事件」。那種用自己的腦袋去撞牆的悲壯舉動正是在80年代的中國發生的。因此，精神的「回家運動」在特殊的條件下以出國的方式表現出來應該是可以理解的事情。

西方現在對所謂「民族特性」(Identité national, 或譯「民族身分」)的問題討論也很熱烈，主要與兩

個現象相連：(一)當代文化的國際化，頗有西方文化統治全球的「嫌疑」；西方重新審視自己的文化，批判西方自我中心主義、重新討論文化的整體性和地方性的關係，並對日益增多的文化混雜現象發生興趣。(二)近年來出現的民族主義、新法西斯主義等，也從「愛國主義」的角度提出「民族特性」的問題。他們強烈反對文化混雜，以「保護民族文化的純潔性」為掩護，實際上正在轉向新的種族歧視和民族文化的等級觀念。關於「民族性」的討論其實已經超越了文化問題本身，而涉及到經濟利益和政治勢力範圍的問題，成為冷戰之後國際緊張局勢的根源之一。在藝術上對此問題的討論就是在這樣一個複雜的背景展開的，以上各種因素在文化交流中所產生的民族心理障礙和心理情結，隨時可能導致新的文化封閉和倒退。

你在信中也提到了「民族性」的問題，「渥霍與波於斯就分別打着各自的文化烙印。」「民族化不是官方說的那種，但不是沒有這個東西。」如果我沒有理解錯的話，這是對我們在海外藝術活動的一種婉轉的批評。我想，你所說的「民族化」，其實指的是「民族性」。這是兩個很不同的概念。民族性是歷史在一個文化中長期積澱下來的集體無意識，它使得一個文化在發展的過程中有一種內在的一致性。民族性和對民族性的認識是兩個不同層次上的東西，後者是在觀念形態的層次上發生的，而民族性則是一種不受人支配的客觀存在。我們不可能拋棄民族性，也不可能選擇它：它是命定的，因為我們的出生地和所受的最

初教育都不是我們意志選擇的結果。當我們意識到它而想批判它和離開它都已無濟於事，它無法改變，也無須擔心它會改變。迄今為止的任何藝術都能辨認出它的民族性，這是不可迴避的事實。但是，「民族性」從來也不是追求而來的，它只能是每個藝術家在創作中自然流露出來的那部分東西。它是結果，卻從來也不是目的，一切有意識地追求民族性的藝術都必定流向造作的、膚淺的裝飾藝術，其結果是葬送了藝術中的創造性，醜化了民族文化。追求民族性，強化民族性，就是所謂的「民族化」。「民族化」是最要不得的東西，而「民族性」則是一個不管你要不要都放在那裏的事實，只看你如何去對待。渥霍與波於斯從來沒有追求過甚麼「德國藝術」、「美國藝術」的特性。與他們的藝術相比，那些追求「民族化」的潮流難道不是一種很可憐的地方主義情緒嗎？最近十年來，在前衛主義藝術的烏托邦過去之後，西方藝術中的民族情緒又以十分曖昧不清的方式略有抬頭，那也是迫不得已的權宜之計，在無法前進時的一種策略性後退，與東方國家所提倡的「民族化」完全不是一回事。後者所提倡的「民族化」說穿了是為了維護獨裁政權的文化鐵幕，沒有任何實質性的文化意義。

近年來我們在海外的活動並不包含對民族性的追求，但也不排除對民族文化的運用。但我們更注重的，是在解脫了長期的外在的封閉之後，努力排除現時民族文化在我們自身內部所形成的封閉性。在西方文化日趨開放、解構的過程中，我們是正在融入其中的非西方文化因素。在西方藝術

國際化和中國藝術國際化的雙向運動中，我們的活動正在豐富其中的層次。我們在變，西方文化也在變，在這一過程中，我們決不僅僅是被動地、簡單地被融化掉。在不同的文化環境下工作，對藝術家來說可以成為十分重要的經歷。因為這可以幫助我們換一個角度來認識問題，幫助我們作一些有趣的文化比較，在比較中發現創作的靈感，逐漸擺脫在某一特定文化中所形成的偏見（不管是我們出身的那個國家還是我們目前所在的某個國家）。因此，我們既不是要「反傳統」，也不是要追求「西方化」，而是立足於尋求文化之間當下的同一性。這也是我所理解的民族文化現代化的先決條件之一。換言之，我們要做的和正在做的，是把從中國背景下帶來的問題——以活生生的創造的方式——逐漸放在國際大文化的背景之下，使它發生一個「普遍化」或「泛化」(generalization)的過程。這對於消解淤積在民族文化傳統上的廢料，使民族文化重新復蘇是一個十分必要的過程。西方不少國家的藝術在二十世紀以後，大致都經歷了這個「泛化」的過程，而許多東方國家的藝術界則至今還抱着自己也弄不清楚是甚麼的「民族性」，繼續和自己過不去。

再談。祝好！

費大為

附：栗憲庭致費大為的信

大為老弟：好！

信悉。

您信所談到的問題，我有同意

的，亦有保留意見，對諸漢學家的觀點，我當然不贊同，他們無非是獵奇心理。但藝術不是智力遊戲，更不是雜技。一個藝術離開了他的文化母土則必然會枯竭。向來的流亡文藝都只是在歐洲大文化背景中進行的，您們是新問題，我想知道的是各方的意見。即是同一大背景，渥霍與波於斯就分別打着各自的文化烙印。當然這得在承認國際新價值標準為前提。民族化不是官方說的那種，但不是沒有這個東西。不能以現代主義的所謂原則性的方式，去從事當代西方的後現代主義樣式，在當今世界上，已談不上甚麼前衛了，無論您幹甚麼都會似曾相識的。

但我們都珍惜你們在國外的活動，也許各種努力都有它的價值。我們都是奠基石，不會有甚麼令世界矚目的東西。您們相信自己衝擊了西方藝術界嗎？我們要合作。您能否談談您編一期海外的想法。一期文，圖都很多，我想了解一些實體東西。

匆此祝

一切都好！

雜毛連須公

憲庭

費大為 1954年生於上海。1985年畢業於中央美術學院美術史系，隨後任該院《美術研究》編輯，翌年受法國文化部邀請在法講學訪問。曾為蓬皮杜藝術中心「大地魔術師」展組織中國藝術家參展工作，且參與策劃「中國現代藝術展」(1989)，並為法國「為了昨天的中國明天」展(1990)及日本「非常口」展(1991)之總策劃。