

# 本土意識的即離：中國當代藝術的模子效應

杜之外

會議論文，1995年十二月，香港

模子效應是兩個異質文化互相接觸時，最常凸顯出來的。文化的產生是基於對環境（自然環境與人為環）的挑戰與作出的回應；這個回應正是人類將其主觀精神作客觀化精神或實體的呈現。既然人類是離不開環境，因此任何一個社群都必定有其自身的文化，這文化經過不斷的延續、繁褥，漸而形成一套具價值系統的文化模式。在同一模式內的人，整體而言，都有共同的意識形態及行為表現；當人類創造了一個文化模式，並在該模式內存在一段時間後，會被該文化模式定下型來，這就是「模子」。當一個文化模式孤絕存在時，我們不易察覺模子效應，然而，若與別的文化模式相遇時，模子效應便顯而易見了。我們嘗試從下面一則頗有趣的寓言來理解一下甚麼是模子效應：

有一隻雀媽媽帶著四隻雛鳥住在樹林鳥巢內。有一天，雀媽媽向四隻雛鳥講述牠以前在聖誕節的所見所聞：聖誕老人身穿著紅袍，頭戴紅帽，面有白鬍子，腳穿黑靴。雛鳥一面聽，一面在腦海中泛起了一隻身穿紅袍，腳穿黑靴，頭戴紅帽，面有白鬍子的雛鳥；雀媽媽又說聖誕老人坐著一輛有四個輪子鹿車；此時，雛鳥腦海中泛起自己坐著的雀巢下有四個輪子。雀媽媽問雛鳥是否喜歡聖誕老人及坐鹿車。雛鳥答道：「有鬍子的雛鳥怪醜陋，有輪子的巢，很容易從樹上滾下來，太危險了！」

這個寓言正好告訴我們有關模子及模子效應的問題。雛鳥以自己所有的、慣常見的模子去思考及評估陌生的事物，由模子效應產生了雛鳥對陌生事物想當然的形象。雛鳥未能飛離鳥巢，沒有見過人。牠必定是以本身的模子，以自己最熟悉的樣式去構思聖誕老人及鹿車的模樣，也以自己的模子為基礎，批評聖誕老人及鹿車。

因此，在選取模子及選取了模子後所抱持的態度和應用方面，往往是受到自己或別的文化模式所左右，而且會以自己熟悉的模子為出發來對別的模式提出見解，於是很常出現如寓言中的雛鳥一般，出現了不少謬誤。

正如利馬竇在明朝來到中國時，他對中國繪畫便有這樣的意見：

畫家們對油彩的運用及透視原理一無所知，因而他們的作品缺乏生命力。<sup>1</sup>

當時利馬竇帶來天主像一幅，聖母像兩幅，據記載，這三幅畫的情況是：

所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰天母，畫以銅板為澄，而塗五彩於上，其貌如生，身與臂手，儼然隱起澄上，臉上凹凸處正視與人生不殊，人問畫何以致此，答曰：中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳，凡人之面正迎陽，則皆明而白，若側立則向明一邊者白，其不向明一邊者眼耳鼻口凹處，皆有暗明，吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人亡異。<sup>2</sup>

（明 顧元《客座贅語卷六利馬竇》）

顯而易見，模子效應在利馬竇看中國繪畫上表露無遺。同時，在另一方面，中國的藝術家也同樣在模子效應下提出對西方繪畫的意見：

西洋善勾股法，所畫人物屋樹，皆有日影，其所用顏色與筆，與中華有異，布影由闊而狹，以三角量之，

畫宮室於牆壁，令人幾欲走進，學者能參用一二，亦具醒法，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。<sup>3</sup>

（清 鄒一桂《小山畫譜》）

兩個背負著自己文化背景的人，各自以自己熟悉的模子函蓋別的模子，是自然而然的事。有時，當改變既有的模子時，也使本屬同一模子的人評過不是。正如清朝時郎世寧的作品，除在中國宮廷內獲得接受外，大多中國畫家都在模子效應下否定其價值，就是連西方人也在自己文化的模子效應下否定其價值，就如英使馬戛爾在北京圓明園看見郎世寧的作品時，就有這樣的意見：

余在圓明園中見風景畫兩大幅，筆觸細膩，然過於瑣屑，又於足以增強畫幅力量力量與影響之明暗陰陽，毫不注意，既不守透視法之規則，於事物之遠近亦不適合；然其出於歐人之手，則猶一望可知也……後於畫隅見郎世寧名；始審所測非誣。郎世寧為一有名之西洋教士，供奉內廷，作畫甚夥，顧以聽從皇帝之指揮，所作畫純為華風，與歐洲畫不復相似，陰陽遠近，俱不可見。某教士曾謂描繪自然，竟失其真，謂為眼目不全，當不足以釋之也。<sup>4</sup>

（《中國遊記》）

可見，模子是結構行為，也同時是解構行為的力量。無論是創作或是批評或是學理上的研究，都是以自己熟悉的模子為起點。當創作者或是批評者在面對一足以可作為創作或批評的素材時，他必定要藉一個形式將之作具體化的呈現，而此時模子便發揮其效應，創作者或批評者便從模子效應中得著形式，將其主觀精神作各觀化的具體呈現。

模子效應在兩個文化接觸時最為凸顯。當與其他外來的異質文化接觸，主體文化的文化分子，便會在本土意識與模子效應的雙重作用下，更新著主體文化。眾所周知，中國當代藝術的發展，便是與西方文化意識接觸同步進行，因而，本土意識與模子效應都對凝聚中國藝術家的思維及意識形態起了很大的作用。

在明清時期，中國藝術家已與西方文化接觸，由此而凝聚的思維，對二十世紀初中國藝術亦具導引的作用。當時由西方傳教士所引進的宗教畫引起中國人的注意，並有畫家進行研究與學習。有不少畫作，在構圖與取景方面，也受了西方透視學的影響，唯其所表達的，仍是中國文人畫的精神，藝術家的意識形態與以往無異。

這次的文化接觸，中國文化仍然是扮演了主人的角色，中國文化的個性沒有動搖，中國畫家只是將西方繪畫的外緣部份轉接過來，並沒有理會其核心部份。反而，一些西方傳教士，因感到在中國傳教不易，於是便改變傳教的方式，准許中國基督徒祭祀祖先，以方便傳教。

這次的接觸，西方傳教士擔當了一個重要的角色，雖然他們帶來西方文化的一部份，並沒有在中國播下許多好成績，而中國文化的模子效應仍然是強勢，是主導力量，中國繪畫仍是以文人畫為終，但這次文化接觸，帶來了另一情況，就是中國人誤以為傳教士所帶來的，就是西方文化的整體，因而對西方文化產生了曲解，以為西方藝術是以寫真為最高，結果，當西方文化再度以較完整的姿態接踵而來時，中國文化發生了文化變遷。隨著本土意識及模子效應的作用，要拯救中國繪畫，就要如康有為、陳獨秀等所言，要揚棄文人畫的情操，轉而學習西方的寫實主義，並且藝術應該是要與社會聯繫，以陶冶性情。

於是徐悲鴻，高氏兄弟等，在引入西方繪畫的寫實的同時，也將繪畫提升到社會的層面上去。

如徐悲鴻在一九二八年至四零年間，繪畫激勵赴死就義精神的〈田橫五百壯士〉，宣揚大無畏抗敵精神的〈愚公移山〉，強調人民冀盼即將來到的救助的〈倭我后，後來其蘇〉，提醒國民奮鬥志向的〈新生命活躍起來〉等作品。

縱觀中國藝術的發展，自二十世紀以來，本土意識與模子效應經歷多次的演變，因而中國藝術也出現了不同階段性的形貌。自五十年代以還，中國藝術家分別聚居在中國大陸、香港及台灣，彼此在本土意識上出現即離的狀態<sup>5</sup>，伴隨著模子效應，三地的藝術形態出現不同程度的差異與相近，唯三地本土意識的變迭，均與政治因素有莫大的關連。

中國大陸自五十年代至七十年末期多番的政治運動，將本土意識帶向狹窄、極端而至一統化，藝術全面倒向蘇聯社會主義的模子效應，藝術形態趨向標準化，終至達至樣板畫的出現。七十年代後期至八十年代，文革結束，個體開始受到重視，人的本位得以漸而從政治中釋放出來，藝術家擺脫了標準化，單一化的本土意識的模子效應，藝術家趨向多元化的探索：探索藝術本體的應有變化、對文化的批判、對人類生命悲劇意識的沉思、對中國藝術語言的重整與純化；與此同時，也受著西方當代藝術的模子效應影響。八九年「天安門事件」之後，藝術家流向反理想、反崇高的意識形態裡。經過多年的探索與努力，中國大陸的藝術工作者是希冀將西方當代藝術的模子切入本土意識中，從而能夠與西方文化展開對話，誠如栗憲庭所言：

能熟悉並稍有創意地使用西方現代藝術語言，切入中國現實和文化問題。這是中國現代走向國際舞台，並與西方文化對話的前題。但是，當代藝術自渥霍（Andy Warhol）出，美國有了自己的語言方式，波依斯（Joseph Beuys）出，有了德國的語言方式，並分別成為該地域的當代文化的象徵。正是從這種意義上，我們期望中國當代藝術的成熟，是把中國語言方式出現作為標誌的。<sup>6</sup>

香港在六十年代初期的藝術形態，可以說是中國傳統文化及西方十九世紀末文化的保存與延續。在一九六七年騷動事件後，政府刻意在培養市民對香港的歸屬感，營造很多與香港有關的正面資訊，「香港節」的出現可說是最具象徵意義。政府比前更積極發展文化藝術。藝術家也將西方現代藝術的模子效應與本土意識（中國傳統文化的延續與變革）相結合，來建立香港的本土藝術。七十年代至八十年代，新生的一代成長，他們生於香港，成長於香港，更為關注香港自身所積累的文化，視點更多落在香港所面對的問題，包括文化與社會、香港前途問題與談判、中英爭拗、一國兩制的承諾、政黨政治的出現、離留意識的淡退，都使本土意識更為濃烈，更多藝術家關注香港自身的文化與社會問題。

國民政府遷台，以中國傳統水墨畫為主流藝術，取代了日治時期的藝術形態。這顯示也有其政治因素所使然。五十年代末期，藝術家在西方現代藝術與中國傳統文化的模子效應和本土意識的雙重作用下，要在台灣創建中國現代畫。這時段本土意識源于昔日中國大陸現代繪畫文化多於台灣本土文化的累積。七十年代，對外而言，台灣退出聯合國，國際外交一再孤立；對內而言，須反思反政大陸政策的破滅，取而代之，是台灣落實大十建設，營造台灣。不少現代主義者努力發展本土，在本土文化的累積裡發展鄉土文學，也有不少藝術家以本土文化的模子為起點，鋪陳個人的藝術道路。八十年代至九十年代以還，政治開放、容納反對黨、兩岸關係的微妙發展、國際形勢的調整、台灣的強大經濟力量、解嚴等事態，都導引至台灣藝術界以至整體文化都在探討本土的問題，本土意識在台灣當代藝術是相當普遍。

中國大陸的經濟發展、政治的演化；兩岸關係的發展，台灣對外的拓展與內部矛盾的化解；香港的回歸；自然生態的變化；所面對的文化與社會問題，在可見的將來，這些都是三地藝術家各自在本土欲作出回應的焦點。三地本土意識的即離—互不盡同，也非無牽繫，這狀態將更擴闊藝術家的視點，將更擴闊中國當代藝術的內涵。



目前三地的藝術人材都在經驗著類同的模子效應。大家都希冀自己的本土藝術可以在國際舞台上站有位置，與西方當代藝術對等對話，這個希冀在下一世紀將更趨熾烈。要達至這個希冀，就會遇著模子效應所帶來的困惑：一方面要改變現況，另成就一嶄新而屬於自己本土的模子，從而產生另一藝術形式；然而，另一方面，也要承受國際藝術舞台對陌生模子的認受性的質疑。文化優越情懷，非能朝夕之間可以逝去。一如利馬竇對中國藝繪畫的非議。<sup>7</sup>

模子是會不斷變化生長，絕非是一成不變的。文化的發展就是一個模子的開始與結束的不斷演化。模子與模子之間，是有其共同的基本前題，然而卻不可以將其中一個模子全部函蓋在另一模子上，模子之間的歧異處比共同的前題來得多。一個模子是有其歷史傳承，要理解另一模子，需要如寓言中的雛鳥，在飛離鳥巢，走到人間，才得知聖誕老人及鹿車的模樣，若要明白聖誕老人背後的意義，則需要作更深入的理解，需要抽離雛鳥的模子而進入聖誕老人的模子裏。

要全然抽離自本的模子進入另一異質模子，是難度極高的事情，特別是居於本土者。然而，當一個源自本土的新模子形成，而這模子與當時的西方文化模子效應關聯不大；也許這是我們對下一世紀中國藝術的期待，屆時居於本土者對此新模子的態度，將是對二十一世紀中國當代藝術發展的一個十分重要的影響。

1.詳見蘇立文（Michael Sullivan）著The Meeting of Eastern and Western Art, 倫敦Thames and Hudson出版，一九七三年版，頁48。

2.見向達著 明清之際中國美術所受西洋之影響，該文收入《東方雜誌》第二十七卷，第一期，頁91。

3.見前引書頁102。

4.見前引書頁102-103。

5.中國大陸、香港、台灣三地在血緣上及民族上都一脈相承，三地同是受著中國文化的薰陶，另一方面，三地所擁有的中國文化，則受不同的意識形態所影響，各自有其不同的政治實體，各自擁有不同的文化基線。然而，血濃於水，彼此是會互為關注，特別在一些災難性的事項上，感同身受，會施以援手，此際本土意識在擴展著。然而，當一方的發展路向動搖另一方甚或是觸及其文化的核心，則便會遭遇到抗拒，甚至是排斥，有時這些排斥是非理性的。此際，本土意識又再回縮過來。三地的本土意識就循環在這擴展與回縮之中，而且回縮的頻密度比擴展度為高。

6.見栗憲庭著 思潮迭起的中國現代藝術，該文收入《後八九中國新藝術》，漢雅軒出版，一九九三年版，頁16。

7.現階段，不少國家都推行多元文化政策，尊重異質文化與本土文化並存，因而不少國際性藝術展覽的策劃人，都以這個概念為基礎來策劃展覽；然而，卻未能將選取源於異質文化藝術作品的最後決策還原給居於該區域的本土者，策劃人在選取異域藝術作品參展時，還是將本土文化的模子涵蓋在這些作品之上；可以說，不少策劃者仍然未能擺脫文化中心與邊陲的概念。例如在一九八四年，紐約現代美術博物館舉辦的「二十世紀藝術裏的原始主義展」（Primitivism in the the 20th Century Art），展覽內所呈現的是白種人的文化觀。一九八九年法國龐比度中心舉辦「大地魔術師」展（Magiciens de la Terre），策劃者強調每一個異質文化都是中心，刻意將西方與非西方的藝術作品並列，無疑這是一個很具意義的轉變；然而當時的批評指出這個安排仍然是流於表面化，缺乏具深度地去探討異質文化怎樣在一些文化的共同點上繼續發展的問題。一九九二年德國舉行第九屆「文件」展中，美籍菲律賓裔藝術家孟紐爾·歐金普（Manuel Ocampo）被選參展，他原本提交的作品因有一個菲律賓地區宗教符號「卍」而被誤以為是德國納粹政權的符號，結果這件作品被籌展小組否決展出，顯而易見，策劃人是從西方現代主義文化的概念來選取參展作品。另一現象，就是當白色民族運用其他有色民族的藝術語言時，會被認為是值得讚美的發現，易地而處，則會被指為模仿之作。