

# “新東方主義”

繆鵬飛 MIO PANG FEI

一九九五年六月

東西方文化的差異與融合，是美術史發展到二十世紀所面臨的全球性問題，無論是從古、今歷史的縱向聯系，還是東、西方文化的橫向比較，這樣的問題，已經超越了每一個具體畫家的創作現實，每一個具體流派的風格現實，而衍化成一個為今日藝術家們所關注的文化現象。

“新東方主義”問題的提出，緣自八十年代末澳門詩人、評論家黃曉峰先生的一次訪問。(1) 在訪問中，他提出：“可不可以用一些詞眼來說明你追求的目的是什麼？包括思想以及技巧方面。”我談到：“從歷史的角度以及我自身所處的座標看，我面臨著嚴峻的抉擇。五十年代，國際流行抽象語言，所謂‘詩性的抽象’，那時強調動作、速度所留下的痕跡，出現的符號，常常可聯想到中國的書法。從個別的情況看來，曾出現過‘東方主義’，象托貝（Tobe）和哈魯真克（Hyrlogink），他們曾在東方學習書法，應該說，事實上，他們的作品是‘全西方’的，連一點東方的影子也沒有。六十年代的新達達，是靜寂了數十年達達的復甦，其他如偶發、裝置、環境、地景藝術，進行一連串時空遊戲，藝術疊現出多重官感的思考。八十年代開放的一代，將傳統僅有的一點品味摧垮了，有人認為這是文化高度發展的後挫。對我來說，我既沒有投入過現代主義的懷抱不能自拔，也沒有反思本土文化後的躁動不安。站在超越民族性的角度，巨大的文化背景決定了我的藝術內涵，我發現了自己，也發現了一個新空間，那就是“新東方主義”。

這個問題的思考，早在六十年代文革開始，當時的環境，真正的藝術創作都被迫停止，思考就多於實踐，想一想東方繪畫的出路，想一想自身實踐的前景，漸漸地形成一個框架，也就成了我七十年代，八十年代以及以後藝術實踐的路向。

提出的前提是從對當前文化的反省與批判開始的。西方自從十九世紀末開始對原始文化及東方文化（日本的浮世繪）產生興趣後，漸漸也緩慢地在某些人身上作出了一些非歐洲文化的選擇，二十世紀的馬克·托貝受到東方書法形式的感化，也夫·克來因（Yves Klein）在日本學柔道。戰後，特別是近年來，隨著亞洲經濟的崛起，中國、台灣地區、南亞、日本及南韓等地的政治、經濟先後擺脫了長期的困境，其發展的速度令歐美各國為之側目，東南亞地區逐漸成了全球經濟的新重心。毫無疑問，非歐美國家已到了確立自身文化位置和意義的時候了。隨之而來的，西方對東方的探索亦將從一些個別的獵奇興趣進而成為一種時尚。國際上對中國老、莊哲學的興趣，〈易〉學的研究以及〈禪〉的感悟，都說明了一種新的東方體驗正在逐漸醞釀之中。

第九屆卡塞爾《文獻展》（德國），由比利時評論家揚·荷特策劃，主唱歐美當代藝術，作為《文獻展》以歐美文化為中心的輔助展，五年一度的《k18展》以“接觸非歐美文化”為主題，展現了非歐美地區的當代文化特點。近二屆威尼斯雙年展以及法國《大地的魔術師》，組織歐美以外地區的文化展示，不論想在非歐美地區或東方尋求新因素還是新意念，也不論現在的成果有了多少，西方開始把注意力轉移到非歐美及東方、亞太地區已是一個事實。

東方，我這里是指中國，不包括日本和其它地區。（事實上，研究的範圍可廣泛得多，這只涉及筆者的研究）古代世界的四大文明之三：埃及、印度和美索不達米亞，現今已失去昔日的光輝。在全人類的文化格局中，中國以其東方品格的特殊性，豐富的精神內涵，深厚的文化積淀連綿五千年，這在世界文化史上是絕無僅有的現象。明萬歷年間，意大利傳教

士利瑪寶攜泰西畫法來華，以後陸續來華的有郎世寧（經康熙、雍正、乾隆三朝，歷時五十年），艾啟蒙、安德義、王致誠等西洋畫家，但面對悠久而強大的中國傳統，其能產生的影響甚微。近百年來，傳統的中國藝術才面臨了考驗，鴉片戰爭以後，中國的歷史悲劇表面化，我們對傳統思維模式的缺陷才不得不進行痛苦的、全面的反省，曾出現過洋務運動“中學為體、西學為用”的簡單結合，也出現過五四運動“本位論”與“西化論”的激烈衝突。本世紀以來，文化先行者們陸續引進了西方的哲學、科學、政治以及文化，中國從政治體制到精神面貌上都發生了劇烈的變革。

八十年代，藝術家一方面重新撿起由於政治原因而失落、扭曲了的人格，但隨著經濟改革開放的進行，文化人難以擺脫新的獨特政治形態壓力、殖民文化誘惑和對傳統文化依戀情結；另一方面，由於當前經濟大潮對藝術的衝擊，在強化文化生效和海外市場倒賣的影響下，功利目的空前膨脹，精神價值和道德的否定，使得當前的藝術家處於兩難之間。

“新東方主義”提出的文化意義在於：一方面由於門戶開放，中國面臨西方世界同樣的普遍性問題，如環境、暴力、种族、女權……；一方面，中國從毛澤東時代宗教狂熱的政治疲憊中醒來，一頭鑽進自私、貪婪的物質文明中去。觀念和現實、貧困與富裕的巨大反差，使當代中國的精神面貌發生了根本的變化，舊的信念崩潰，精神失落，沒有新的“上帝”賴以寄托，官方藝術機構失去昔日的權威，官方藝術已不能引起人們振奮和欲望，在野眾多的藝術現象中，不斷出現呆滯的形象、荒誕的冷漠這正是現今人們墮落、自嘲、戲謔的精神面貌的明証。

因此有文化轉型的必要。

所謂轉型，除了在藝術本體——視覺方式上的變革，即以現代視角提升民族文化境界、捶煉全新語言外，還必須在哲理、觀念上對當代文化進行全面的反思，建設當代官方文化、娛樂文化、自嘲文化以外的文化模式。不言而喻，目的是為了清理當今的精神境界。

## 二

對於“新東方主義”的命名，需要闡明的是：這是西方文化的視角，不稱“中夏”而謂“東方”，這一點具有重要性。人類生活在地球上，由於受到地球自轉、公轉規律的限制，所觀察到的現象（特別是天體現象）和實際的事實，往往有很大的出入，或許，在理想中，我們最好找到一個絕對的位置，可惜它是不存在的。同樣，中國傳統由於數千年的深厚積淀，如汪洋大海，浩瀚壯闊，中國人長期贍饋於斯，對本土文化，常有一種不自覺的依戀和偏愛，很難正確的判斷和分析。正因為如此，站在傳統的圈子內，我們經常迷失方向，於是選擇另一個立足點，一個圈外的立場。

回首我們的傳統，我們沒有以前的迷茫，我們清醒了許多。著名評論家水天中說：“繆鵬飛不像大陸新潮美術家之痛感東西方藝術夾擊和逼迫，他們感到自己似在東西方二種文化形成的‘峽谷’間，艱難、焦躁地尋覓出路，并自稱是‘悲劇性’的一代，而繆鵬飛卻從這二種藝術中俯拾擷取，顯得還為從容和自信。”這正是圈外的立場所賜予的自信。”新東方主義與東方主義之相異，除了歷時性的新舊交替，它主要表現為對於東方文化的尊重和理解，它不是歐洲探險家、旅遊家心目中的東方，而是一些為本土文化知之深、愛之切的藝術家，在超越民族性的基礎上，主動面向西方，以西方藝術觀念重建東方的企圖。(2)

因此，在闡明“新東方主義”的思想觀點之時，必須尋找一個傳統文化、西方文化和當代文化的契合點。

### （一）對待傳統的態度

在《十字門對話》中有這樣一段對話：“為什麼你作為一個現代派畫家，卻時時糾纏在傳統美學的誘惑與衝動中？當然，這傳統美學既包括中國的書法藝術、文人畫，也包括西方從喬托到印象派，甚至可以上溯到埃及、兩河流域、希臘或羅馬。這從你的創作和藝術評論等方面都可以看得出來，

你似乎擺脫不了傳統的影響？”“不是擺脫不了，而是不能擺脫。傳統是我們面對的一個既定事實。對有些人來說，它是可怕的幽靈，但對我來說，它是活生生的存在。沒有一個事實不是為了我而存在的。它不是一個詞彙學上的詞兒。對傳統的反思，實際是使傳統轉化成為當今的一種現實因素。作為一定歷史階段的文化現象，曾經存在過的一種樣式，用當今的觀點來反照，它們是非常新鮮的。”(3)

用新的觀點重新界定傳統的內涵，傳統可資我們認識的委實太多了。

林風眠先生舍棄傳統文人畫，轉而研究民間藝術，實在有他獨到的見解。書法、傳統文人畫既經歷代反覆精到的研究，何不另起爐灶，從民間方面去發掘，林先生在這方面取得大成就。但如果用圈外的觀點去看待書法和傳統文人畫，可資發掘的面還相當多，最近我所作的“爭衡”，(4)就是書法藝術的延伸。不過中國傳統文化的面廣泛得很，可資重新研究界定的也不限於畫。舉一下例：除了書法繪畫外，畫像石、青銅器、俑、磚雕、瓷畫、彩陶、掛臉、吞口、瓦當、木偶、皮影、窗花、岩畫、門神、年畫、麵花、灶馬、泥塑、壁畫、石窟、吊掛、銘刻、碑拓、符節、聖印……，活動的民俗方面：鼓樂、社火、轉九曲（佈置九曲八卦陣），單是轉九曲，就是一項環境和行動藝術。三百六十盞油燈和小旗，形成一種似巫術似宗教的神秘氣氛。(5)

中國是地下富國，”自早年敦煌壁畫發現以來，舉世矚目，而殷墟甲骨、三代鐘鼎、北朝碑版，燦爛爭輝。當年黃賓虹已感到中國文藝之中興或將來到，可是並沒有人認真地理解他的話，待後來二漢先秦的陶俑、瓦當、壁畫、石刻、簡牘、器皿等大量湧出，在學術界引起巨大的熱潮，但從創造現代藝術的觀點看或進而吸取精華者還並不多”。(6)我們若能以歷史的敏銳感，把握藝術大河的運行規律，看到時代的任務和自己的使命，必能從這些遠古的造型樣式中尋求出現代的生命。

## (二) 與西方文化的關係：

無可否認，當今世界存在著歐美文化中心主義和其他地區文化（或稱邊緣文化）的不平等對話現象。

歐美體系成為“國際性”概念是近百年歐美哲學發展、科技進取、價值取向、生活方式、民主政體乃至藝術觀念等一系列因素，對世界產生的巨大影響所致，世界上目前還沒有哪一個地區能足以和她抗衡或競爭，她體現了當代社會的文化模式和生活方式，成為中心是很自然的事。目前來看，不平等的對話，從根本意義上說是邊緣文化的國際性語言還沒有壯大起來的緣故。

另一方面，當前文化在“現代藝術”日益精緻化，反叛和批判徒具軀殼而成為一種新規範時，以睥睨一切的再反叛，確乎是一種新文化姿態的開端。然而這種以反文化為內涵的新文化，導致人們信念泯滅，心靈破碎，由於失去一切精神支柱而使社會陷入深深的危機之中。

當代藝術日益滲透的商品意識，藝術即實用、即功利，不斷涉及個人和團體的利益衝突中，當代藝術正步入經歷了後現代自戕後的迷茫時期。

在這個信念失落的時代，通過對極端文化現象的反省，現在正是壯大邊緣文化，提出重建藝術良知，步上更為合理的文化品格和社會形態的時候了。

## (三) 尋找傳統文化與當代文化的交匯點：

莊子《養生主》“庖丁解牛”中庖丁曰：“臣之所好者道也，始臣之解牛之時，所見無非牛者，三年之後，未嘗見全牛也。”庖丁的解牛動作不在技術本身，已由技術進乎到一種精神上的活動，實際上是一種藝術享受，藝術創造，即“以神遇而不以目視，官知止而神欲行，依乎天理”。這種神遇的藝術精神活動在現今流俗的大眾文化中已喪失殆盡。

需要明確的是，藝術並非一種即時性的效用。書寫本來是一種實用的功效，但是當上升為書法藝術、一種精神活動時，實際上失去了實用性的價值——即“無用”。

“無用乃為大用”，是藝術價值的精辟闡釋。“人皆知有用之用，而莫知無用之用也。”《人間世》。“知無用而始可與言用也。”《外物》。進一步庄子要求一切為道的人（我們可理解為為藝術的人）一切皆忘，擺脫“用”而上升到“美”，得到精神上的自由，因為人生即是美，莊子追求人生和美的合一，道本身就是“大美”。這種人生和美合一的精神狀態是當今人類文化中最薄弱的一環。

“忘”，實際是一種淨化，莊子反對一切欺榨、暴力、貪婪和自私。“獨與天地精神往來”，這是畫家的一種偉大的精神境界。

“宋元君將畫圖，眾吏皆至，受揖而立……，一吏後至，儼然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣般礴贏。君曰‘可矣，是真畫者也’”，《母子方》。這是一個畫家進入創作時的精神狀態，而忘“吾有四肢形體”的具體寫照。

莊周對心靈世界的開拓，生命問題的體會，是探討在不被外界環境條件所支配的人（藝術）的“自由”的命題，是棄掉被物役支配的“假我”，而達到的“真吾”。

中國古代哲學中儒、道、陰陽、易、禪等的思想精神，深深滲透在中國文化的各個領域，不論在醫學（中醫）、氣功（古稱行氣）以及文學、繪畫、音樂、戲劇……中，均出現了一系列獨特的東方體系，這是世界文化中最精粹、最優秀的一個部分，並將在世界上日益產生重大的影響。因此我們清理古代哲學的文化意念和精神價值，是我們重建良知、重建合理的文化品格、心理機制、以至精神面貌和社會形態的其中一個重要方面。

當然，研究當今東西文化、哲學觀的交叉和互動，也是最有效最值得探討的一環。

### 三

從觀念上看，東方式的心靈境界和思維模式，重視體驗和內省，不同於西方的概念和分析，主張不可言說的感受，所謂“悟”。

作為藝術上的要求，是“文以氣為主”。《典論論文》（曹丕），和西方文藝復興開創的以形為主的“錯覺空間”有著很大的差別。

南齊謝赫在《古畫品錄》中說：“六法者何？一曰氣韻生動是也”。宋，郭若虛曰：“六法精論，萬古不移”，說明了六法的重要性。明，董其昌在談到氣韻時說：“氣韻不可學，此生而知之，自然天授。”看來似乎有點玄，實際上這是指先天的稟賦、氣質，個體生理上的條件。”然也有可學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁”。這是指後天的修養，間接的轉化，說得很全面。

傳統文人畫中，“氣”又常與“形”相對，“論畫以形似，見與兒童鄰。”（蘇東坡）

《列子》“九方皋相馬”中說到九方皋連馬的牝、牡、驥、黃都搞不清，卻是相馬的高手。伯樂說：“若皋之觀馬者，天機也，得其精，忘其粗；在其內，忘其外，見其所見，不見其所不見。”此見其所見，不見其所不見，正是作為藝術家必備的條件。沈括在《夢溪筆談》中言：“此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迴得天意。”所謂得神而遺形，這是藝術中最重要的玄機。

我遵循這些思想所創作的一些作品，例如“生死圖”：移植的是京劇臉譜的文化內蘊，主要是一種以淨角氣概和架勢蛻變而來的生態形象。“水滸系列圖吳用變體畫之四”流露對唐三彩的色彩感覺，“桃李圖”則脫胎於民間藝術的異化而演化成純西方的形態。(7)

線是中國繪畫、書法的構成中最基本的藝術因子，這和西方繪畫中的線條有重大區別，現代西方也常運用線條，除了和形體或有關聯外，線的自身價值在於與作者的性格、性情相關聯，以發乎自然為主，其他則較少顧及。中國由於數千年來的重視和研究，除上述要求外，對線本身的形蹟要求更精益求精，總結出關鍵在於“用筆”的理論，“骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆”（唐·張彥遠）。

早在東漢，文學家、書法家蔡邕已經指出：“書者，散也。欲書先散怀抱，任情恣性然後書之。若迫於事，雖中山兔毫不能佳也”。這是書者書前的狀態；又說：“勢來不可止，勢去不可遏”，這是書者書寫過程中的狀態。至於運筆（線條），則“藏頭護尾，力在字中，下筆用力，肌膚之麗”，最重要的是“橫鱗、豎勒之規”。《筆陣圖》作了具體分析：“一橫如列陣之排雲，一戈如百鈞之弩發，一點如高峰之墜石，一牽如萬歲之枯藤。”縱筆如“風趨電疾、兔起鶻落”。(8)歷代的中國畫家無不在線條的鍛練上下功夫，從功夫（技術、技巧）上昇到精神狀態，心與物的對立消除，心與手的距離消解，才能“神遇而不以目視”，才可“官知止而神欲行”。這樣的精神活動所出現的結果：“或尚氣——以氣韻勝，線條常風馳疾、水流急、著蹟勁利；或尚神，以神韻勝，線條如虫蝕木，蚕吐絲，著蹟艱澀”。於是境界出，或渾化曠達，或凝斂質實，或靜謐恬淡，或高雅超逸。進一步要求品位，認為人品重於畫品，“心正則筆正”。這樣的標準與八十年代的新表現主義是不可同日而語的。

然而強調自身文化特性時，必須以“當代性”為基點，沒有一種淺薄的樣式，具有真正的價值，會長存於世。強調自身的文化特性，就是需要強調提昇語言的境界、語言的純化，以現代審美視角來鍛練一種全新的話語，一種不同於目前西方流行的“話語”模式。

#### 四

“新東方主義”需要在二種不同文化的深層次上展開研究和實踐，因此，我們需要二種不同的深度：東方的深度和西方的深度。

當今的世界、嚴格地說，可以認為是西方文化的產物。一百年來，包括畢加索、杜尚在內的文化先行者們，系統地扭轉了近代社會的價值觀。我們的畫家，若沒有面對西方藝術觀念和技術的全面了解和研究，就只能如傳統的中國文化人，以繼承東、虞山為自滿，或涉足民間、裝飾以自足，絕不可能走出現代藝術的路子來。過去我們常聽說：“越是民族的，就越是國際的”。這句話，帶有邏輯的錯誤。因為它將時間的因素在整個概念中隔裂了開來：藝術隨著時代（時間）的發展而發展，搞傳統或民間藝術的人忘記了一個基本點，即當代性，建立現代性必須要有當今的現代觀念，這觀念隨著西方生產力的發展同時建立了起來，一百年來西方哲學、科學和文化藝術的發展都體現並展開了這一觀念，而中國這一百年的歷史、國情，沒有，也不可能發展一個站立在時代前列的哲學、科學和文化藝術體系，沒有現代觀念的傳統和民間，只能是一種“民族主義”，民族主義不能對抗“西方現代主義”。我們的畫家若沒有對傳統藝術的親近、了解和實踐，那只能用西方的觀念、西方話語來說話，這是後殖民文化的現象，並不能將新的文化體系建立起來。以我個人的實踐，從五十年代中期正式學習繪畫開始至六十年代中期，約十年，是從西方傳統教育入手，學習俄羅斯的契斯恰可夫素描體系，巡迴展覽學派，以及歐洲魯本斯、倫勃朗、委拉斯貴支等寫實傳統，以後逐步開始印象主義，後印象主義，野獸、立體和抽象主義的實踐。六十年代中期到七十年代中期，凡十年，放棄西畫研究，專注傳統，二條路線：一條是書法：從篆（毛公鼎、散氏盤）入手，隸（石門頌、西狹頌、楊淮表記）、行（黃山谷、米芾、何紹基）輔之，一條從繪畫：以我的個性選擇，從近代黃賓虹、吳昌碩著手，上溯石溪、石濤、沈周以至元四家，走的是南宗一線，旁及敦煌（主要是北魏、北涼、北周）漢墓壁畫及民間藝術，并嘗試中西技法的融合；七十年代中期，主要是工具材料的實驗。此外需要不斷關心世界及本土文化的發展和動態，來充實自己。

當中國的繪畫發展到十九世紀和二十世紀交替之際，出現了中國筆墨和線條的“金石”時期，某種程度上說是藝術形式趨向抽象化和象徵化，其藝術指向與同期出現的印象主義、後印象主義以及以後多種現代繪畫流派有不謀而合之處，為什麼在地球的東半球與西半球，同時出現這種相類的藝術動向，是值得令人深思的。中國畫家吳昌碩的花卉，完全從書寫筆意出來，與書法無異，以後黃賓虹的山水，局部都解體為分散的點和線，成為一種“肢解格局”。有一點可以肯定，對抽象因子的認識，是東方藝術和西方藝術能在現代藝術觀念下理解和對話的契機。抽象因素的提練亦無疑是我作品藝術空間的主角。在生命圖式、藝術材料和文化指向之間，都體現了我對於東方意念和人本主義的向往。通過現代造型語式的表現，進而發展為“新東方主義”的基本格調。

這樣一種藝術並不屬於某一個人，我認為整整一代東方文化人將會為此付出他們的才華，那是屬於古代的東方？屬於今日的西方？還是屬於今後東西方的共識？它用西方視角反觀東方文化，將傳統溶入自己的血液中，並將之改造、將之移譯，在藝術語言的轉換、創造中，運用東方藝術中的書寫性、表意符號、筆勢、色（墨）彩，滌蕩著東方的神韻、凝聚著民族的精華，它充滿靈性、悟性的感悟；它整個思維生命又浸融在當代西方的觀念意識之中，采用現代最有效的新舊媒體、材料和方法，多重意義的錯位、割裂和重構，它充滿了對人、對生命意義的關注。

它是世界藝術體系的一部分，東西方的對立將被消解，這是一種新的感悟方式，一種對當代表層性、流行性的反撥，是一種歷經時間、歷史深度的藝術，將會成為全人類共有的精神體驗。

注解：

- (1) 黃曉峰著 “澳門現代藝術和現代詩評論” —— 十字門  
對話篇
- (2) 水天中 “繆鵬飛和它的新東方主義”
- (3) 黃曉峰著 “澳門現代藝術和現代詩評論” —— 十字門  
對話篇
- (4) “爭衡” 混合材料， 324cm × 480cm (1995)
- (5) 在所附的畫冊中，探討及運用傳統方面的，如：  
孝堂山及霍去病墓石刻陰刻，p74，初民圖； p72 神龜  
圖； p44 水滸系列圖之吳用變體畫之一局部；  
浮雕方面，有： p62 有魚圖； p43 水滸系列圖之吳用  
變體畫之一； p40 水滸系列圖之魯智深變體畫之  
一局部；  
簡書方面： p52 地下文明圖；  
壁畫效果： p38 水滸系列圖之盧俊義變體畫之三局部；
- (6) 姜德溥 “繆鵬飛在上海”
- (7) 在所附畫冊中： p53 生死圖； p49 水滸系列圖之吳用變  
體畫之四； p73 桃李圖；
- (8) 在所附畫冊中，運用線條方面： p36 水滸系列圖之盧  
俊義變體畫之二局部； p73 桃李圖； p70 地轉天浮圖；  
p42 水滸系列圖之魯智深變體畫之二局部等；