

2017年(第二届) 华宇艺术论坛

当代艺术与社会主义、学院及民间美术

——本土经验下的个案研究

2018年12月9日

海南三亚

两种前卫之间

以村山知义为例

杜可柯 (ARTFORUM 中文网编辑)

本届论坛组委会的征文启事上提到中国当代艺术史写作中的各种人为断裂，并呼唤一种“以艺术自身为基础”的叙事。实际上，这种断裂在一定程度上也许是所有二十世纪经历过社会主义/共产主义革命运动（无论成功与否）的国家所共有的，尽管表现形式不同。日本的现当代艺术叙述也不例外。二十世纪初的中国知识分子对西方文艺理论的了解很多时候都借道日语文献，今天的情况正好相反，我们对日本现当代艺术的认识大部分来自英语世界的二次传播。关于日本的前卫艺术，我们知道50年代的具体派、60年代的反艺术，70年代的物派，却很少了解50年代还有一批跟日本共产党的山村工作队一起进入尚未被驻日盟军总司令部（GHQ）农地改革覆盖的山村地区搞“武装革命”的“纪录绘画”艺术家，二战前的无产阶级美术运动就更不用说。简单地讲，与日本“新左翼”（意识形态上反共反苏）的诞生和发展相伴的前卫艺术构成了如今大家熟知的日本现当代艺术史叙述的主线，而与“旧左翼”（即1955年之前的日本共产党）相关的前卫艺术则被抛到历史的藩篱之外。前一种前卫艺术的命运以1970年大阪世博会（包括冈本太郎、具体派在内的很多前卫艺术家都参与其中）为界，从反体制逐渐变成体制的一部分，到九十年代村上隆那儿已经彻底成了消解和反讽的对象，与西方战后前卫艺术的发展轨迹差不多。当然，造成上述断裂的并不是所谓西方（国际）艺术界对日本本土艺术的单方面曲解，两者常常互为

镜像，互相影响，而在这个过程中我们丢失的，可能不仅仅是一段属于日本独特经验，更是用另一种方式阐释二十世纪历史或艺术的可能性，也反映出我们对当下以及未来想象的某种匮乏。

在这个意义上，以前卫艺术家的身份出发，后来加入日本共产党，成为无产阶级戏剧运动旗手的村山知义（Murayama Tomoyoshi,1901-1977）虽然不直接与中国相关，但在讨论“断裂”的问题上，可以为我们提供一个困难但同时又有参考价值的分析对象。

为什么说困难？村山活了七十六岁，到去世之前一年依然保持创作，按照常理，这样的艺术家回顾起来应该很容易发现一条清晰的创作线索，但村山不一样，我们很难捕捉到他的完整面貌。光是他一生涉猎过的领域就包括：绘画、装置、摄影、行为表演、舞台设计、建筑、平面设计、电影、戏剧、文学等等。基本上相当于什么都做过，以致于他在无产阶级文艺运动中的同僚，日本小说家中野重治在写给他的一篇悼念文章里评论说，如果村山把他多面的才能范围缩小一些，也许就能少很多顾忌，在艺术上的积累也会更加厚实。

那么，他的参考价值又体现在哪些方面呢？虽然今天所有日本现当代艺术史研究，都会承认村山以及他在1920年代所领导的艺术团体MAVO是日本前卫艺术的“起源”，但几乎所有追认的文章都只能覆盖他1923年初从柏林回国到1926年左右短短两三年的活动，给定的形象也无外两种：战后抽象的先驱，或反体制运动的最初萌芽[1]。究其原因，当然首先因为他的主要精力后来转向了戏剧，但仅仅是艺术类型的区隔无法解释这一叙述的局限，更重要的原因还是他从“艺术的革命”转向了“革命的艺术”（为政治服务的艺术），而现有的艺术史框架很难消化后一种转向，结果就是村山漫长的创作生涯里只有两三年对艺术史叙述来说有意义。与之相对，日本的现代戏剧史（甚至文学史）却是去掉马克思主义、共产主义政治运动或意识形态就无法成立的。

村山知义作为前卫艺术家活跃的大正期首先是一个非常短暂的时代，从1912年开始，到1926年结束，只有14年，比起前面的明治，后面的昭和，都算不上特别惊心动魄。1905年（明治38年），日俄战争日本的胜利标志日本不仅作为新生的民族国家站稳了脚跟，甚至通过打败老牌帝国主义国家俄国，跻身列强行列。而第一次世界大战日本基本没怎么参与，只是坐收经济渔利。因此，大正时期的日本渐渐丧失了明治时代对外的紧张感，社会能量开始在内部堆积。到了大正末期，一战红利吃完后，国内经济陷入滞涨，明治时期在国家主导的“富国强兵”政策下迅速发展的重工业和金融资本与农业和小生产者经济之间的巨大落差导致社会矛盾迅速激化。大正最后五年，政府内阁换了七次，农业组合和工会组织的抗议此起彼伏，1923年的关东大地震更是加剧了社会动荡。大正前期最具代表性的文化人物是白桦派，其成员大都出身大地主或贵族之家，他们共同创办的杂志《白桦》是当时文艺青年的必读刊物，对印象派、后印象派、表现主义在日本的传播起到了决定性作用。其中，柳宗悦的“民艺运动”、武者小路实笃的“新村”实验应该是中国读者最为熟知的，不过，两人在投身民众艺术和乡村建设之前，都是“内在生命”、“为自己的艺术”最积极的提倡者。

村山知义属于白桦派之后的一代人，家庭条件虽然不及白桦派优渥，但也足够送他去德国留学。1922年1月，村山离开东京，去往魏玛共和国下的柏林，最初志愿是学哲学，研究原始基督教，到柏林以后发现哲学系对德语要求太高，就干脆放弃，开始了接近一年的浪荡生活，和朋友一起流连于各种音乐会、舞蹈会，剧场，当然还有美术馆和画廊，这个过程中结交了“风暴”画廊的赫沃斯·瓦尔登（Herwarth Walden）及其周边艺术家。后来还参加了同年10月举办的第一届杜塞尔多夫国际艺术展，同时参展的有毕加索、汉斯·里希特、利西茨基、康定斯基等很多当时欧洲前卫艺术运动的代表人物。回程的路上他又去慕尼黑和德累斯顿的美术馆看了一圈古典绘画，为丢勒、卢卡斯·克拉纳赫等德国文艺复兴时期的大师作品所倾倒。

日本学者五十殿利治（Omuka Toshiharu）在《大正期新兴美术运动研究》中对村山在德国这段不到一年的经历做过非常详尽的实证考据，目的当然是要锁定他回国之后立刻提倡的所谓“有意识的构成主义”源头究竟在何处。1923年5月，刚回国没多久的村山便在东京举办了“有意识的构成主义小品展”（日文完整题目：村山知義の意識的構成主義的小品展覽会—ニイツデー・イムペコーフエンと“押しつけがましき優美さ”とに捧ぐ），展出的作品既有构成物，也有写实主义绘画，还有舞蹈表演的照片等等，看起来毫无统一性的作品都被他归到“有意识的构成主义”名下。关于这个概念，村山在很短的时间内写过不少文章解释，最终也没能说明白。因此，对于后来的研究者来说，在当时欧洲前卫艺术中寻找风格对应，从他的旅德经历里考证影响的源头是最自然的做法，当然也失之简单。即便加上日本本土现代性语境，比如北泽宪昭在他1993年的著作《岸田刘生与大正前卫艺术》中就将看似在欧洲文艺思潮影响下诞生的大正前卫艺术放到了日本本土近代以来的浪漫主义和“生命思想”延长线上来考察[2]，只要我们长期以来关于现代主义的各种习惯性预设还在，村山创作生涯的很大一部分就无法为今天提供养料。

何谓关于现代主义的习惯性预设？仅举几例：现代主义是主观或内面对客观的胜利；它对自身媒介/形式/物质基础有高度自觉；它是反叙事、反再现的，而且与艺术的自律性神话密切交缠，等等。这些预设反过来强化了我们对现代主义的对立面——现实主义的某些固有印象，更让所谓的“社会主义现实主义”成为一个在双重意义上过时的概念。首先，从形式或风格层面上讲，写实或现实主义建立于透视法规则基础上的一套“具象”、“再现”的视觉语言系统从十九世纪末的印象派开始，就已经被后来我们称之为“现代主义”前赴后继的形式创新所取代。其次，从内容或意识形态的角度来看，无论跟十九世纪的“资产阶级”现实主义（库尔贝的画，福楼拜、左拉的小说），还是跟二十世纪六十年代德国和日本几乎同时出现的“资本主义”现实主义（Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Manfred Kuttner, Hi-Red Center）相比，“社会主义现

实主义”的复杂程度都似乎远远不够，主要原因就是它始终摆脱不了“艺术听命于政治，艺术服务于政治”的原罪。

由于篇幅有限，本文仅试以村山创作的一个侧面作为切入口，对上述问题做出回应。在有关大正前卫艺术运动的论文中，身体表现与造型艺术之间的密切联系经常被提及，而村山就是其中的核心人物。他在《戏剧自传》里曾经夸口自己在柏林游学期间，看遍了当时柏林所有的舞蹈表演，包括德国新舞蹈大师玛丽·魏格曼（Mary Wigman）的演出（不过魏格曼并不是他最欣赏的舞者）^[3]，回到日本以后更是跟Mavo小组成员一起尝试了各种“奇怪”的舞蹈表演。虽然没有影像资料，但从保存下来的若干照片中仍然可以窥见其部分原貌。比如在两张于村山自己家中（也是他当时的工作室）拍摄的照片里【图1】，前景是赤裸半身、或倒立或匍匐的Mavo成员，背景则是村山自己的绘画作品。如果细看，我们会发现两者之间形态上有某种相似。也就是说，村山及同伴裸露的四肢与画面上圆筒状的几何形状形成了某种呼应关系。在目前留存下来的两件绘画作品——《施虐狂式的空间》（1922/23，京都国立近代美术馆藏）和《献给美丽的少女》（1923，神奈川县立近代美术馆藏）【图2.3.】——可以看得更加清楚：画面上层层叠叠、弯曲的圆筒状形状很像人的四肢，或者更准确地说是四肢的关节连接处。当然，从作品题目就可以发现，这里面的女性隐喻是非常明显的，圆润的形态同样暗指女性身体。不过这又是另外一条线索（村山曾经参与过大正-昭和时期性风俗杂志出版第一人—梅原北明组织的《变态资料》的编纂工作），此处暂且不提，只想提示大家注意画面里身体各部位的表象及其组织形态，例如《施虐狂式的空间》画面上半部分中央的红点和《献给美丽的少女》左边粘贴的布袋子。

在此基础上，我们再来看村山的代表作之一《构成》（1925，东京国立近代美术馆藏）【图4】。这件作品完成于村山的工作重心已经开始向剧场转移的时期，之前作品中明显带有女性意味的柔和形态在这里已经看不到。首先，整个画面内部被木框或铁框分成了若干部分；左上和左下的框内都有圆形的开口，

右下的格子里画着让人联想到二进制算法的数字0和1；右上是各种照片的拼贴，其中，正面拍摄的下水道口以及粘在照片上的一颗纽扣，都与画面整体构图形成了对应。而圆形的开口、管状形态既可以看成是身体内部器官的表现，也可以看作是现代都市里交通、通信手段的隐喻（电话线路等）。也就是说，身体在此处进一步获得了与现代城市的基础设施网络一样的物质性，可拆分，可重组。但是在这个按照上述类比关系互相连接得可以说十分顺畅的“构成”物中，至少有一个“不和谐”因素：请留意画面中央小方格里镶嵌的棕色毛发。和前面两件作品里的红点和布袋一样，毛发在此处也给人一种漂浮于作品整体结构之外，甚至有某种fetish的感觉。（村山在更早期的作品中已经使用过女性毛发）

上述作品中如同零件一样被拆解和重组的身体表象，代表着一种与白桦派完全不同的“自我/个体”认知，由“内在生命”统合到一起的身体不见了。这种“主体崩坏”的感知力与同时期文学上的“新感觉派”有某些共通之处（在“新感觉派”的代表作家横光利一篇题为《盲肠》的小说中，人体的各个器官就各自为阵，擅自开始报告自己的问题。）同时，依照物质之间互相对应的类比关系组织起来的画面又让人联想到俄国构成主义通过发现并操纵基本的物质形态，塑造新人/新社会的权力意志。不过，正如前文分析所指出的，村山的作品结构里总是存在缺口，无法被现有的艺术史分类简单回收。

村山自己后来在《自传》中回忆这段经历，提到“有意识的构成主义”时是这样总结的：“关于美和丑，如果普遍适用的客观标准并不存在的话，艺术家就只能各自依靠自己的主观标准。但如果就此满足，便无法突破自身固有的狭窄可能性。光是这样无法得到满足的艺术家必须在自己的主观标准里，有意识地制造矛盾，通过矛盾的对立，寻求更高层次的统一。……然而，这是个非常痛苦的过程，必须通过努力，自己构建自己的意志。”[4]这段话听起来固然像是黑格尔辩证法的图示化应用，但重点不在于村山所说的矛盾双方具体内容是什么，而是他为什么感觉需要在“主观标准里制造矛盾”，他的“不满足”究竟从而何

来。前文已经提到，大正后期，日本民众（或者说后来的无产阶级）大规模进入社会、政治角力。也许可以假设，来自社会变动的巨大能量侵入作品内部，要求艺术家发明新的语言去解决。“有意识的构成主义”是村山给出的第一份答案，尽管作为概念未完成，但由此催生的作品确有其独特魅力。而且20年代村山表现出来的感知力在他加入共产党之后，于意识形态、政治斗争之中创作的若干文学作品里仍然可以找到。1932年村山被捕后为保释出狱而创作的政治转向小说《白夜》，以及60年代颇受大众欢迎的《忍者》系列小说都包含着类似的矛盾和缺口。虽然本文无法具体展开，但以此为线索，或许能够发现文章开头提到的两种前卫艺术之间的连接点，这种连接既不单纯依靠形式语言的比对，也不需要提炼类似“反抗精神”这种超历史概念，而是指向一条与群众/民众的能量并行，与之呼应但并不直接交涉的“群众路线”。

[1] Gennifer Weisenfeld, *MAVO: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, University of California Press (December 3, 2001).

[2] 北澤憲昭、『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』（岩波書店、1993年）

[3] 村山知義、『演劇的自叙伝2』、東邦出版社、1971年、p 90。

[4] 村山知義、『演劇的自叙伝2』、東邦出版社、1971年、p.150。