

莫蘭迪繪畫方法研究

● 蔣 梁

二十世紀歐洲最具有代表性的畫家之一莫蘭迪 (Giorgio Morandi)，一生孤獨地在自己的小小王國裏，以繪畫的方法創造了屬於世界的藝術形象。他於1890出生於意大利博洛尼亞，曾就讀於該城的美術學院，畢業後先後在小學和他就讀的學院做繪畫老師；他淡泊名利，過着隱遁的生活，終身未婚，最後於1964年逝世於該城；他繪畫的題材以各種瓶子為主，作品幅面小，數量巨大。內容包括油畫、版畫、素描和水彩。而對照當今時代的繪畫，在一種意義虛無的無根基狀態和藝術的實用主義中，繪畫已經面臨根本性的危機。因此筆者帶着當下的問題，從方法的層面切入莫蘭迪的藝術創作的解釋，通過深入研究直觀、時間、顯現三個維度及其整體關聯，來理解他如何切近事物，並如何獲得從物到畫的豐滿的意義呈現，以此期待對圖像時代繪畫困境的克服，並嘗試探尋繪畫的新路向。

一 直觀

二十世紀興風作浪的現代藝術情景中，莫蘭迪孤獨地在博洛尼亞封達

扎街 (Via Fonadazza) 的簡陋畫室裏安靜地生活着。他每天潛心觀察他那封閉的小小現實世界。這個世界裏有細長瓶頸的圓柱形瓶子，有時尖銳，有時彎曲，有時又帶有溝槽；扎拉的馬拉希奴酒 (Maraschino di Zara) 的瓶子有着神秘的金字塔形狀；勃艮第 (Burgundy) 瓶子不是單獨一個就是成雙成對地出現……這裏，很少的幾件東西就足夠他創造自己詩意的世界了。他的畫作簡約含蓄、樸素微妙、千姿百態，每一幅都是不同的。這種不同並不是莫奈 (Claude Monet) 乾草堆所呈現出的外在對象和光線的不同，而是一種內在的不同。這是一種表面上看去畫法簡單，而實質上既深刻又純粹的藝術。

(一) 現象學式的直觀

針對莫蘭迪的繪畫特點，首先，本文認為這是一種類似於現象學的看的方法，它指的是一種不以宏大概念建構，反而是以換取小零錢式的、貼近地面的直觀考察、描述的研究方式。因為從1920年代起，莫蘭迪就以寫生作為自己終身奉行的創作原則，在畫室中面對着大大小小的瓶子盒子

和身邊的風景反覆描繪，終其一生。在這樣的寫生中，莫蘭迪還具有以下三個現象學直觀的特徵：

第一，莫蘭迪常常用顏料將瓶子塗成白色，不僅去掉它們社會功用的標記，還剔除了它們透明、反光和表面模仿的特徵，最終使它們顯出「毫無特點」的特點。莫蘭迪說：「事物存在着，它只有它自身的內在意義，卻沒有像我們為它附加的那樣的意義……視覺世界所喚醒我的僅有的興趣只是色彩、空間、光線和形式。」^①因此，他這種放下、排除任何非藝術的牽聯，回歸繪畫自身所包含的純粹視覺的立場，就是一種現象學的還原。

第二，通過還原，莫蘭迪實際上就達到了一種「面向事情本身」的純粹直觀，並由此開始導向他與事物對象之間的一種自明性的原始交流。

第三，這種直觀中還具有意向性的構成。在現象學中，意向性由意向活動 (Noesis)、感覺材料 (Hyle) 和意向對象 (Noema) 三部分組成^②。意向活動激活統握感覺材料，構成了意向對象。它不是客觀現實對象，也不是純粹主觀的產物，它是主客體關係的統一。同樣，莫蘭迪對事物的感性認識就有類似的一股「磁力流」，這股「磁力流」流向所描繪的對象，使他得以看見現實中根本不存在的形象，莫蘭迪面對瓶子，實現了重新孕育一個新的超越現實物質的形式。

如果我們結合對美術史中以往畫家視覺的考察，那麼，莫蘭迪這個還原之後的具有意向性構成的純粹直觀，實際上是困擾和激動着西方主流形而上學美學之中存在的內部困難和內部問題——個別與普遍、現象與本

質的關係問題——所引發的一個突破的方法，它真正指向的是一種對事物即現象即本質的直接的把握。它填補了以往畫家存在於事物普遍的認識和個人的感覺兩者不可皆得的永恆缺失，成為解決畫家認識論問題的一個關鍵，一把鑰匙。可以說，莫蘭迪是繼塞尚 (Paul Cézanne) 之後又一位通過簡單的寫生發現了畫家視覺經驗無限性的大師。

(二) 靈修式的直觀

本文以現象學的方法作為解釋莫蘭迪直觀方法的入門。那麼，如果按着上面關於直觀性的思路繼續探索，我們將會發現在它的深處，就有某種與神秘主義接壤的東西，它的遠祖甚至可以追溯到古代的神秘主義，尤其是基督教神秘主義中^③。

伽達默爾 (Hans Georg Gadamer) 認為，“anschauen” (直觀) 和 “schauen” (看) 都同英語 “show” (展示) 有關，而在德語中則間接地同「美」——“das schone” 相關。“Anschauen” 指視野，但是並未特別確定地指向所見之物，因而這個詞首先用來指對上帝的神秘關照，並且帶有「逗留」、「居留」的時間含義；而對上帝的神秘關照還可以追溯到希臘—羅馬的詞語概念，即具有透過本質觀看上帝並且帶有愉悅狀態的特徵^④。

如果我們深入了解莫蘭迪的生活，就會明顯地感到他就像一位在修院中的隱修士。他的人生和藝術的契合與通感，具有很深的宗教性。因此，我們理解其藝術，就更需要從這種實際出發。通過與荷蘭語世界裏

的神秘主義大師呂斯布魯克 (Jan van Ruusbroec) 的靈修方法的比較^⑤，我們可以看到莫蘭迪的直觀中具有以下四個靈修特徵：

首先是一種「受動性」：即莫蘭迪在面對靜物的寫生過程中，既沒有主體驕橫跋扈的表現，也不是對物的任意控制，而是始終以一種謙卑的態度來靜靜地凝視，等待迎接事物本身原初的顯現。其次是「直接性」：即對物直接的感性的深情，它浸透畫家的內心，能夠喚起莫蘭迪靈魂飢渴的、充溢着味道的欲望。再次是「交融合一」：那些普通的事物在他的筆下轉化為豐富統一的世界，物我在一種靈修般虔誠的溝通中達到了內部存在的合一。最後一個特點是「無我」：畫家放棄自己的主體性而永駐於安寧，只有物的精神的聚集在湧動着、閃現着。

可見，莫蘭迪一生如修士般的藝術生活觸及到了宗教信仰隱秘的要義，他的宗教性情感與藝術心靈沉潛往復，交織融合，氤氳而成，釀成他豐滿而寧靜的精神生活。不難明白，這裏引導莫蘭迪創作的，不是任何抽象的概念或理論，而是他親身經歷的實際而又隱秘的觀看體驗，它是莫蘭迪創作方法中的精髓，當然，對這種體驗的把握只能通過長期的精神訓練所形成的神秘直覺才能達到。因此，莫蘭迪精光所聚之處，神人同在、心物相印、源源相通、觸物即發，純是一片天機。

在古舊的博洛尼亞城，在一種意大利式的調式下，莫蘭迪宛如歐洲修道士般低聲吟唱^⑥。莫蘭迪的藝術成為了他靈魂尋求庇護與拯救的途徑，當中充滿神話與直覺，充溢着歡喜、啟示和安慰。

二 時間

在莫蘭迪直觀的階梯上再跨更大的一步，還會發現一種極常見的現象，即忽然產生——往往一掠即過——「似曾相識」之感，似乎在過去某個不確定的時間，就在這個地方，也正是這些事物，他看見的恰恰就是這些形狀、色彩、空間和光影。這種「模糊的存在感」對莫蘭迪來說是至關重要的。因為當畫家直觀中產生「似曾相識」的剎那間，他的目光就如同神聖的水滴，抑制住了時光的嘆息。

從直觀方法中，我們知道莫蘭迪對靜物的反覆描繪並非是對單純事實的簡單重複，而是孕育着靈修般神秘的構成意義。在莫蘭迪一生的繪畫之中，他的意識能從當下眼前的瓶子回復到自己曾經畫過的瓶子。在記憶的厚度中，他看見了時間的空間性。

對畫家來說，處於時間流逝的長河中，沒有甚麼事物是一成不變的。而且，其中那些經不起時間考驗的被遺忘的事物是不重要的，它們不屬於畫家；惟有那些在某個特定的時候，比如在相似的光線下或在某種色調中，能夠被回憶起來、重新浮現的事物，它們才被證明是真正得到經歷或者經驗的東西，它們深深地進入到畫家的世界中而不能被遺忘。把這種時間現象中的經歷或者經驗牢牢抓住，形成繪畫，成了莫蘭迪一生的本職工作。

從1927年起，莫蘭迪相同的繪畫對象總會擁有多個不同的繪畫版本；從1940年起，莫蘭迪則更加頻繁地應用這種繪畫方式；而在1948年之後，重複單一對象的繪畫方式變得如此普遍化，並且成為一種主導做法，以至於我們必須認定那些與系列無關的作

品都是例外之作了。這種創作的方式近乎瘋狂！對大部分畫家來說，這最多只不過產生千篇一律的重複而已；但對莫蘭迪來說，這些作品卻從一開始就以一種不能再豐富多樣的方式不斷地演變和發展着。只要我們縱觀他一生的作品，就會看到它們的複雜程度。那是因為他作品裏真正描繪的東西乃是時間的形式。

莫蘭迪主要通過以下五種方式來描繪他經驗到的時間⑦：

1. 不同時間相同內容的反覆描繪
2. 揭示性的再次描繪：
 - (1) 相同內容不同構圖的反覆描繪
 - (2) 相同內容不同光線的反覆描繪
 - (3) 相同內容不同材料的反覆描繪
3. 對變化中的同一性的描繪：
 - (1) 不同內容相同光線的反覆描繪
 - (2) 不同內容相同形狀的反覆描繪
4. 重新認出的再次描繪
5. 否定性的再次描繪：
 - (1) 不同角度的反覆描繪
 - (2) 局部變化的反覆描繪
 - (3) 不同搭配的反覆描繪
 - (4) 重新組合的反覆描繪

對莫蘭迪來說，就外部對象而言，每幅畫所表達的是類似的東西，這些畫的差別是由以上多種不同的時間體驗的方式所造成的。他一生時間的「經歷」，就像在一片片「瞬間」的疊合裏穿過，這個疊合是一個「時間晶體」，是存在的「真實」。對莫蘭迪來說，被描繪的東西的「未來的發生」是「根據現在」存在於「過去」裏。因此，在凝神專注的觀看中，事物和歲月、畫家的身體和所有的一切，開始在這時間晶體的迷宮裏浮動並互相映照折射起來。莫蘭迪在近半個世紀的繪畫生涯中，着迷於這種時間的奇妙遊戲，體會着幸福與喜悅。這種情況似乎能把他從人生的虛無縹緲中解救出來。在不斷的反覆描繪中，畫家超越了生命的轉瞬即逝和對死亡的畏懼。

如果我們再次考察美術史中畫家繪畫的方法，那麼就會發現傳統的繪畫問題在這裏變得無效了。繪畫變成了一種重複的描繪，而重複的描繪就是間接地描繪。這位意大利大師拆毀了我們舊有的繪畫實踐方式，重新建立起新的體驗方式。



莫蘭迪(Giorgio Morandi)，靜物，布面油畫(1960)，35.5×40.5 cm，意大利博洛尼亞莫蘭迪美術館(Museo Morandi)收藏。



莫蘭迪(Giorgio Morandi)，靜物，布面油畫(1961)，25×30 cm，意大利博洛尼亞莫蘭迪美術館(Museo Morandi)收藏。

這是莫蘭迪精神礦脈中的煉金術。

三 顯現

在時間晶體的直觀中，當瓶子的表面形象在面前顯得虛妄，像夢中所見的形象在醒來時顯得虛妄一樣，莫蘭迪就可以辨認出那個消抹外部形象的內部形象。事物的表象在那光彩奪目的晦暗中銷聲匿迹。正是在畫室這個聖所的深處，他聽到了密不透風的事物內部的遙遠的聲音，並領悟了最高福祉。此時此刻，畫家的自我隱沒，而那個寂靜的轟鳴，永遠迴響。

在封達扎街道的老房子裏，在那幽暗神秘的通道的盡頭，當莫蘭迪置身於光的疏朗處，時光停滯，他進入了整體意義世界的展開之中。這間簡陋的畫室成為了莫蘭迪與神相會的至聖所。這裏凝聚了一股精神的能量，讓他心愛的瓶罐發出光彩並縈繞起馨香之氣，而這些隱藏着在我們眼睛看來因其沒有動靜而面如死般之事物的骨骸，在那最令人安慰的外貌下顯示給他——永恆的外觀^⑧。

對莫蘭迪來說，顯現方法就是基於他在時間晶體裏靈修般的儀式中，對那些現成性的否定，使其還原成為富有生成性的原初領域的方法。它提供出那種所有繪畫體驗構成成為可能的東西。這是最內在、最獨特的存在體驗，是理性概念和感性感覺無法企及的深邃的靈性世界。這一靈性世界使得原本、純粹意義上的現象不禁而動、油然而生。莫蘭迪在生命崇敬的原初中構成其深度，這一深度中整體和崇高性的世界因此就成為了莫蘭迪

之藝術生活所依憑的幽暗、不可思議的遮蔽背景。

沒有噪音，只有搏動，一層薄紗將莫蘭迪和世界的喧囂隔離開來。畫家沉浸在靈性的體驗深處應答着寂靜的無聲之音。這樣的應答使得莫蘭迪藝術嚴格的形式和微妙的心靈顫動在畫面中結合在一起：色調極其精微，看似親密卻又有距離感，似乎變成某種夜空中如星星般的無法形容的尺寸和物體，又如同是遠古的生靈的復蘇。畫中的瓶子處於一種夢幻般的飄忽狀態，我們愈是想注視並辨認它們，它們就愈是快速地化為流動的色彩和筆觸。這裏呈現的不是固定的物質屬性，而是存在顯隱的二重性。這種莫蘭迪繪畫的顯現性也是「居留於事物本身之顯現中的有意味的自身呈現，是質料與形式之上的神聖光暈，並以其全部感性的豐富性表達了物的無常性」^⑨。

四 小結

以上詮釋的是莫蘭迪繪畫方法層層奠基的三個維度。總的來說，它們是具有原初結構的整體關聯。在其中，直觀是入門，是莫蘭迪切近自行顯現的事物的中心方法，以此作為超越傳統認識論的鑰匙。其次，對形而上學美學的超越，只有當時間維度被引入對繪畫之意義的闡釋時才真正實現。時間性也是莫蘭迪繪畫生命綻開的境域籌劃。因此，莫蘭迪的繪畫方法得以從認識論向存在論過渡，它也是從可見世界進入不可見世界的過渡。所以時間既是直觀和顯現共同的母胎，它也是從直觀到顯現的通道。

最後，畫家進入與世界同在的原初關聯，並將事物自身本不顯現的東西展示出來，獲得既敞開又遮蔽的豐滿的顯現性。所以在最終極的意義上，直觀、時間與顯現在莫蘭迪繪畫方法中被揭示為統一的方法，它成為一種藝術真理性發生的方式。

最後，筆者想說的是，方法就是道路之創建。對畫家來說，獲得一種對繪畫的經驗，意味着在一條繪畫真理性的道路上去獲得某中東西。而在當下的繪畫危機中，莫蘭迪的繪畫方法毋寧說是開路，打開一個地帶，一個境域。它讓我們通達，通達那個隱藏着藝術之道說的一切神秘的神秘。因此本文對繪畫危機之反思與對莫蘭迪的研究也就算是一種道路之探尋吧。在這個價值虛無和現代技術所造成的人類生存的困境中，在機械複製時代的圖像震顫中，畫家的感知經驗被分裂、異化，靈暈 (aura) 失落；形而上學的美學抹殺了那個處於「神秘顯現」的構想之中的決定性部分。我們如何才能重建藝術完整的內在關聯？也許莫蘭迪的繪畫方法向我們顯示出一條可以發生轉變的解救之途。這也正是本文研究的期待。

註釋

① 引自莫蘭迪1957年1月6日的一封信。參見許江、焦小健編：《具象表現繪畫文選》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁102-107。

② 胡塞爾 (Edmund Husserl) 著，李幼蒸譯：《純粹現象學通論——純粹現象學和現象學哲學的觀念》（北京：中國人民大學出版社，2004），頁118-68。

③ 英語的「神秘主義」(mysticism) 一詞來自拉丁文“mysticismus”，最早則出於希臘語“mysterion”，其詞根“my”來自動詞「關閉」(myein)。“My”最初乃一象聲詞，即喃喃自語時嘴唇微微的上下開合，後來引申為動詞「關閉」，特別是指閉上嘴唇和眼睛。因此，我們也可以說，神秘主義意味着閉上肉體的眼睛，以心靈之眼去靜觀那終極的實在和真理。神秘主義不是不可知主義，它強調的不是概念性的直接推理知識，但也不是感性的直觀，而類似於後來康德 (Immanuel Kant) 所說的理性直觀，即心靈對真理整體的直接把握。張祥龍：《從現象學到孔夫子》（北京：商務印書館，2001），頁362-63。

④ 嚴平編選，鄧安慶等譯：《伽達默爾集》（上海：上海遠東出版社，2003），頁513-14。

⑤ 這裏比較所依據的文本是：張祥龍的〈呂斯布魯克及其《精神的婚戀》中的「迎接」的含義〉，載張祥龍：《從現象學到孔夫子》，頁340-67。

⑥ 形而上派畫家契里科 (Giorgio de Chirico) 語。參見何政廣主編：《莫蘭迪》（石家莊：河北教育出版社，2005），頁158。

⑦ 五個大題目參見比梅爾 (Walter Biemel)：〈論馬賽爾·普魯斯特——時間之為主角〉，載比梅爾著，孫周興、李媛譯：《當代藝術的哲學分析》（北京：商務印書館，1999），頁173-269。九個小題目出自筆者的分析歸納。

⑧ 意大利《法西斯評論》(Critica fascista) 主編伯塔伊 (Giuseppe Bottai) 和畫家朋友契里科對莫蘭迪的評論語。參見《莫蘭迪》，頁162-63。

⑨ 伽達默爾 (Hans Georg Gadamer)：〈不言之象〉，載《伽達默爾集》，頁528。

蔣 梁 中國美術學院油畫系講師，
繪畫實踐與理論博士。