

再談賈克梅第和他之後的具像表現畫家

• 司徒立

存在就是真理。

——巴門尼德斯

賈克梅第的意義

我們若進一步研究賈克梅第 (Alberto Giacometti) 的藝術，便會發現他所涉及的已經不是方法、形式的問題，而是藝術存在的必然性和意義。今天，在經受過抽象繪畫刺激之後，畫家們大都明白表現的真正涵義。這裏要說的是，形式和意義——即主題，只須全部內在於身體而成為統一體，那麼，上述的意義就不會把我們重新帶回對主題的古典式再現。這裏我們可以用一種現代的視野去追詢賈克梅第繪畫表現的主題意義是甚麼呢？

一切始於賈克梅第固執於準確地畫出眼前的東西——「從一定距離看到的人和事物」。誰不是隔着一定距離看東西？這個願望簡單得似乎有點愚蠢。1945年賈克梅第明白了根本就沒有所謂「自然幅度」(Grandeur Nature) ①。物

體「幅度」的大小，完全取決於觀看主體在他所介入的空間裏的距離。賈克梅第這個簡單得近乎愚蠢的願望，在此接上了一個最古老的玄學問題——存在與虛無。這一點，賈克梅第的研究和梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 有着共同之處，而他們兩人是在二次大戰之後才見面相識的。下面，讓我們比較一下他們各自的一段話②：

賈：「當一個人走近我時，他變成了另外一個人。當他太接近我時，比如說在兩米以內，我就不再能真實地看他了。」

梅：「一個活人體，在無背景時，離得太近地看，他就不再是活人，而是一堆物質材料，奇怪得如同月景 (Paysage Lunaire)；離得太遠，則失去了活人的價值變成一個布娃娃或機器人。」

這裏所說的距離，顯然不是簡單地看作使某物的形狀清晰或模糊的因素；而是能夠決定某物的本質的那些東西，能夠使看見的人不真實、失去價值。在這裏，距離就並非偶然之事。沙特(Jean-Paul Sartre)在〈絕對追尋〉和〈賈克梅第的繪畫〉裏也有過生動的描述^③：

在他眼裏成了一切物體的組成部分……無所不在的虛空……，是世間萬物之間普遍距離。……它使人與人、物與物分開來……存在與虛無之間沒有可想像的通道……現實是絕對實在的，它存在着，又可以在倏忽之間化為烏有，……虛空中一種膨脹了的實體，而實體又是一種定了位的虛空……它們究竟是在顯現呢？還是在消失？大概兩者都是……既相互隔離，又混融交織……他強調的不再是把實體從虛空中分離出來，而是描繪豐饒的本身。

梅洛龐蒂



賈克梅第繪畫的全部願望，就是為了抓住這種出現—消失、存在—虛無的不斷逃離的東西。賈克梅第年輕時，曾目睹一個人的死亡過程，這個記憶一直糾纏着他：「幾個小時，Van. M就變成了一個物，他的頭變成了物，變成了一個可測量的小盒子，變成了虛無。」^④從此之後，賈克梅第努力要表現的，就是一個頭顱的活生生而又永遠被死亡威脅着的幻覺般的生與死、存在與非存在的關係。賈克梅第拒絕承認還有甚麼比人的視覺更精確的認識。他認為，只有越接近視覺，才能越接近真象，我們不必指望某種心理分析或某種智性的投影。然而，對於這個無所不在的虛無(即存在)，賈克梅第之前的藝術家竟然沒能認識到這個基本的事實。在雕塑方面，三千年來，雕塑家們被大理石、青銅等物質材料(即實體的三維空間)掩飾了存在的空間。上面所說的距離，只不過是雕塑和觀眾之間可測量的距離，而不是賈克梅第授予他的雕塑的「絕對距離」，即他在雕塑中強加給觀眾的不可逾越的距離感。沙特形容比如在汽車後視鏡中看見的東西，你靠前退後都不能改變其中所看見的東西的距離。而在繪畫方面，情況一點也不會更好，為甚麼沒有人嘗試過畫出這種空呢？文藝復興後五百年以來，畫家們已經把他們的畫布填充到爆滿的地步，甚至想把整個宇宙都包攬無遺。

賈克梅第是雕塑家，他以一種充盈的實體創造出一種空；他也是畫家，在如一堵無法穿透的堅實白牆般的畫布上畫出一種空，一種使人與物在其中隱蔽和顯現自己的空。他既不

依賴透視法，也無需印象派、野獸派的色彩暗示；甚至不用形體與光影，只有一些縱橫交錯、重重疊疊的、由緊湊的線條緊縮而成為充滿張力的一團生命，如大海中的孤舟，飄浮在不可名言的空之中。沙特說：「他的畫，像寧靜澄明的，讓我們就像藍波看到湖水中的房子那樣看到他畫中的人物。」^⑤

賈克梅第在「存在與虛無之間」的絕對追尋中，揭示了一個最根源的秘密——在世中活生生的人。因此之故，在現代藝術廣泛消失人的主題之時，他始終以人物肖像畫作為主要的活動，從他大量的人物肖像畫綜合起來看，顯示了如下幾個特點：

(1) 面對真人寫生。他的寫生從不視作草圖或練習。就算他的素描也具有絕對的獨立性，不會用來作油畫的草圖。寫生在這裏體現為只看當下顯現的東西，這種豐饒的源初經驗，是一切觀念的基礎。此即為現象學式的看。

(2) 強調圍繞人物周圍的境域空間的構成。這種處身的境域並非傳統繪畫那樣視作舞台背景那樣的背景，這有如現象學中圍繞意象周圍的意向性的「知覺視域」。

(3) 人物形象的重疊。反覆抹去重畫的寫生過程所積累的時間厚度，有如現象學中的「時間視域」。以上第2、第3點合稱為「寓意綜合」^⑥。

(4) 生命感的表現。賈克梅第常說：「我畫畫是為了驅走死亡。」^⑦要使一個人表現得「活生生」，即使他「存在起來」，無非是抓住他自身存在的東西。例如，與其說他畫眼睛，不如說是「目光」；那灰暗的色彩、那畫頭顱

的方式，都是死亡的暫現，而目光則反駁着死亡。

如何能抓住一道目光，讓它成為一種確定性的形象呢？這根本不可能。因為這裏要表現的不是一種實體。而且，只要是活人，就不會有一種確定不變的目光。但可以有一種「確鑿得如同切膚之痛那樣令人難忘」^⑧的目光、一種「毋庸置疑」的目光。

賈克梅第的繪畫，成功地表現了生命感。的確，沒有甚麼比一道目光更能體現生命感了。這目光像會唱歌的風吹過，給草原帶來了生命。人的目光，絕對是超越性的，它是「生命中承受不住的輕」，從最隱蔽的所在顯現出來。

這是真實的。沒有比看見人在世活着更真實了。

賈克梅第之後的具像表現畫家

賈克梅第在擱置了傳統繪畫的觀物法則之後，實現了他繪畫中的存在之表現。在抽象繪畫終於成為新的「學院派」之後，賈克梅第的繪畫為西方畫壇帶來了一次真正意義和「轉向」。這與現今流行的美術史所描述的波普藝術毫無相比之處。應該指出，後者只是將繪畫藝術拉低為商業廣告的庸俗藝術，它根本沒有接觸到和克服了抽象性藝術的危機。

沙特在〈絕對追尋〉一文中稱頌賈克梅第在視覺藝術領域引入了一場哥白尼式的革命，這場革命徹底造成了與傳統繪畫「符合論」真理觀的斷裂，

開啟了可以稱為「顯現論」的真理觀。這種「顯現論」，一如海德格爾 (Martin Heidegger) 在引用希臘詞Aletheia描述「真理之本性」那樣的真理之顯現。存在者在存在中顯現，繪畫就是把存在引進，存在是一個境域世界，招集天地人神，可居可遊、有容乃大，藝術的公共性自然在其中。

賈克梅第之後，他的澄明、詩性的藝術精神和「絕對追尋」的大智大勇，持久不斷地感召和聚集了一群嚴肅的藝術家。在「流行」的時代，這可算是一次奇蹟。賈克梅第身後並沒有留下甚麼仍未解決的難題讓後來者去解決。甚至他開啟的新的視覺方式，例如現象學式的看，究其實是一種「無法之法」，是一種不離人生體驗的方法。要像賈克梅第那樣達到至境，仍需各人自己盡性盡命。三十多年下來，這批藝術家從未在西方藝術新潮中成為明星，卻一如學者那樣在西方嚴肅藝術中堅守自己的研究方位。可惜，這裏不能一一介紹，選其代表者簡介如下。

亞希加 (Avigdor Arikha)

亞希加是最有學者風範的畫家，他深厚的文化修養，開展了他從璀璨走向平淡的藝術之「道」。

亞希加曾經是一位傑出的抽象畫家。如果我們了解二次大戰時他在猶太人集中營和逃亡的經歷，我們就會明白，為何只有他那種激越而璀璨的抽象表現繪畫才能洗滌他心靈中的苦傷。

那麼，是甚麼原因促使他後來放棄抽象繪畫而轉向具像繪畫呢？這緣

起於1965年，亞希加從羅浮宮舉辦的卡拉瓦喬 (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1573-1610) 作品展覽中，覺悟到60年代抽象繪畫的狀況與十六世紀意大利的矯飾主義繪畫沒有兩樣，並且從卡拉瓦喬那裏得到了重回現實的啟發，終至走上了賈克梅第更新過的具像表現繪畫之路。

亞希加是眾多具像表現畫家之中最真誠和嚴格實踐「回到事物本身」的現象學方法的畫家。印象派面對自然的直接性畫法，成為了他上手的工具。但是，正如羅斯 (Barbara Rose) 從他的繪畫中所發現的：「通常是疑問式的而不是肯定式的現實表現」，顯示了亞希加作為現代思想者的性格。

由於亞希加受過抽象繪畫的洗禮，使他對於繪畫性的自律和平面因素特別自負和敏感。印象派畫面上平鋪的鮮明色彩和富有律動的筆觸運用，到了亞希加那裏都變成了具有他自己鮮明個性的風格。亞希加使用的色彩鮮明、直接而不失綜合過的純淨。他著名的「一氣呵成」的筆勢，貫徹畫面完成為統一性的表現。亞希加從小熱愛中國文化，他極其出色的畫面構圖，那種從不衝中達到平衡和視覺中心解體的「邊角布局」，深得老子「反者，道之動」的「反」之智慧，使得他的「日常化」取材，在平凡之中見出不平凡的機智。90年代之後，亞希加的繪畫越發顯得平淡天真和情意盎然。他能夠在一幅空蕩蕩的畫面上畫一隻小銀勺的流光，讓我們感受到一種對時光流逝的無限深情。據說，這幅畫是他在女兒的教父逝世那天畫的，而小銀勺則是女兒出生時教父送給她的禮物。

亞希加的繪畫表現了一個和平寧靜的世界，但其中有時會飄盪着一種恍兮惚兮的危機感與憂慮。也許，這是他作為一個猶太人對歷史記憶和時代的敏感？還是一種形而上「畏」的思想？

雷蒙·馬松(Raymond Mason)

如果要列舉當代創造人的形象、人的狀況即以人為主題的最優秀藝術家，雷蒙·馬松一定會和賈克梅第、培根(Bacon)、巴爾圖斯(Balthus)一樣排到前列。巴黎協和廣場旁側的公園裏，矗立着一座鐵鑄的大型雕塑，這是雷蒙·馬松創作的《人群》系列中的代表作。

「人群，即人的倍數。」◎如果說賈克梅第塑造了單個人的存在，那麼，賈克梅第生前的好友雷蒙·馬松則表現了倍數的人的境況。「毫無疑義，這是一個世界。當人群走向你時，變得越來越大，離開你時又很快縮小；那些不同性別、年齡、身材、衣着、表情……。我想你能夠在自然世界中找到相同的景象，就好像一片浮雲飄過，或者是海浪在遊戲，火焰在舞蹈……。試想一下，這是很具爆炸性的題材！如果這裏沒有藝術，哪兒還有藝術？」◎對於雷蒙·馬松來說，藝術的任務就是表現人的世界。這是充滿活力、無限豐富的世界。因此，雷蒙·馬松針對同時代主張「越少越好」的極少藝術，提出了「越多越好」的極多藝術。我們姑且存而不論極少藝術的「水清無魚」，但它提出的越少越好，是符合美學的純粹和簡化的原則，是順着現代藝術運動之勢推至

極限。假如雷蒙·馬松的主張要能成功，就必須創造一個「寓多於一」的現代形式和視覺模式。對此，雷蒙·馬松從他的同胞英國畫家荷加斯(William Hogarth, 1697-1764)繪畫中稱為「總體表現」(la complexité)的方法中獲得啟發，創造了他稱為「意義的形式結構」。

我們可以從雷蒙·馬松的《遷離的巴黎蔬果中心市場》的大型雕塑中看到，代表市場世界豐富性的人與事物：白菜葉、大南瓜、椰菜、朝鮮薊、菠蘿、一筐蘋果、一袋馬鈴薯、各式人物臉孔……。這些不同事物的各種形式，我們都可以在市場背後那座晚期歌德式教堂的建築形式中找到相同之處。他創造了一個潛存的大網絡，將所有事物聯絡在一起，最後集結在象徵超越精神的教堂石頂上。

雷蒙·馬松的雕塑的另一個重要特點，是如中國廟宇裏的雕塑和古希臘神廟的雕塑那樣着了顏色，有時甚至畫上陰影、勾上線條。他把繪畫的因素融進雕塑，認為大理石、青銅的雕塑太貴族化了，而他這樣的處理更接近生活、更具人性。

森·山方(Sam Szafran)

難以想像一個最普通的日常化題材——樓梯，森·山方竟畫了三十年。而且，對於森·山方來說，這似乎還僅僅是開頭。假若能將森·山方這三十年來畫的《樓梯》聚集展出，就像米開朗基羅(Buonarroti Michelangelo)的《最後審判》一畫被人們稱頌為「人體大典」那樣，我們將驚歎森·山方已經創造了一部空間表現法的大辭典；或

者說，一部關於樓梯的視覺模式百科全書。

森·山方的樓梯的視覺模式，最能說明現象學中最可貴的「構成」的思想——一種自身中「知覺視域」和「時間視域」的雙層表象結構的交融，並通過一種組織和統一原則，自動補足「缺口」，達至完整的結構（即格式塔完形）。這種構成的綜合能力再與森·山方本人對材料的研究運用和筆法動作結合，外化而為他的風格模式（森·山方作為藝術家卻對材料研究有着驚人的熱情，這正是藝術與自然科學結合的古老熱情），他的《樓梯》所表現的空間，圖像化了現象學的先驗空間。

創造一個模式已是不容易的事情，再且成為模式必須是一個可重複性的類型，正是上述這種難度和製作性，一個模式的出現往往變成又一個老框框。這種迫使畫家絞盡心腸創造出來的模式，最後變成了所有有志的畫家自我揚棄的殘酷事實。因此，畫家必須以堅忍淡泊的斯多噶式的精神，一種忘我的沉醉的精神，才能使每一次的藝術體驗推至極限，得到更新。這是怎樣的一種精神力量？確切地說——想像力。

想像力，這是具像表現畫家最不常用的詞彙。因為，具像表現繪畫遵循現象學描述的方法論——它幾近一種「述而不作」。再且，想像力這個詞在今天已被人們視為虛妄幻想的同義詞。然而，在森·山方那裏，想像力首先成為一種自我封閉模式的穿透力，將已經完形的格式塔再突破缺口，留下空隙。這種「反」，使森·山方的畫如同中國畫那樣留下大量的空白，沿着梯級的吸引和帶領，慢慢地

與內心不同層面的體驗連接起來。想像力在他身上「挖掘所有對象能發出的響聲並找到回聲的深度」^①。於是，一個仍然是樓梯的空間擴大為一個想像的世界。螺旋形的樓梯的持續上升運動，連接層層空間之後越出了窗口，讓封閉的空間與蔚藍色天空的無限超越世界通成一氣。

樓梯的存在本性不正是讓人們不斷超越自己所在高度的用具性嗎！森·山方的藝術活動的過程和作品，表現了樓梯的存在本質。

註釋

① ② ④ ⑦ Thierry Dufrene, *Giacometti Portrait de Jean Genet* (Paris: Biro, 1991), 18; 19; 22; 23.

③ 摘錄自沙特：〈絕對追尋〉和〈賈克梅第的繪畫〉。

⑤⑥ 沙特：〈賈克梅第的繪畫〉。

⑥ 司徒立：〈賈克梅第——畫家中的畫家之三〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1991年12月號，頁91-96。

⑨⑩ 雷蒙·馬松：〈人的主題〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1996年4月號，頁76-86。

⑪ 見杜夫海納（Mikel Dufrenne）著，孫非譯：《美學與哲學》（北京：中國社會科學出版社，1995），第五節，頁68。

司徒立 1949年生於廣州，著名畫家，曾在巴黎 Sevigne Gallery、Galerie Claude Bernard，以及台北和香港多個城市舉行個人展覽，參展作品眾多，多次獲頒殊榮。現居巴黎。