

景觀



Photo Martine Franck

# 森·山方的選擇

## ——畫家中的畫家之四

• 司徒立

森·山方(Sam Szafran)是我的老師、朋友。也許我們太接近了，反不知從何處開始談他。本着從「文本」出發，想選他一兩幅作品來分析，但我怕一旦走入其中，會沒完沒了。況且，一件作品的真實，只有在它的整個存在中才顯現出來。從「存在」我想到畫家本人，想到他離開了抽象繪畫之後所作的選擇。

60年代初，森·山方放棄畫抽象畫，重新選擇畫具象畫，他曾回憶說：「那年頭，大家都在繞圈子、做蠢事：滿腦子是主義(isme)、流派(écoles)，為此而喘息，精神混亂不堪。這正是我們這一代人作為畫家遲熟的原因。」

「當我離開抽象畫時，他們反說我腦子有問題，也許是吧，記得那時，我跑遍全巴黎，想找一籬筐的椰菜，不知為甚麼？我想畫椰菜……毫無辦法，我們永遠回到具象畫。馬烈維茨(Malevitch)最後還不是回來嘗試畫 Piero della Francesca 的肖像嗎！」

「但是，今天，包括我在內，沒有一個畫家有能力畫好一個蘋果，有能力恰如其分地『捉住』(captiver)一個蘋果的視象。我們可以使用攝影機、電腦、鐳射，無論它們有多少好處、多有意思，然而還是不能『捉住』。當我回去羅浮宮看夏爾丹(Chardin)或者卡爾夫(Kalf)的畫，那些切開的檸檬，它們的肌理、質感，神奇得令人沉醉。今天，誰有能力做到？」

「克萊茵(Yves Klein)嗎？簡單地說，他不是一個畫家，他只是將一些事物理智化(intellectualisé)。還有其

他方式嗎？如果他懂得畫素描，永遠不會做他所做的。」

這番話若在那年頭說，自然要受嘲諷，甚至臭罵。幸好是在今天說的，而今天，除了在文化邊緣國的人們對「現代」、「前衛」還有着狂熱與迷信之外，從美洲到歐洲，到處都瀰漫着一股世紀末的「發思古之幽情」。

能不「懷舊」嗎？放眼當今畫壇，自從傑克梅第、畢加索死了之後，再難找到與前輩大師同等質量、級數的畫家。在今天稱為「大師」的明星畫家之中，理論高於實踐，策略高於操作，時髦的信息替代敏銳的視覺，虛張聲勢的法門替代嚴謹的繪畫製作……。老實說，他們其中到底有多少算得上真正的畫家呢？

能不懷舊嗎？紐約作為現代藝術的中心(二次大戰之後)終究開始崩潰了，現代畫壇的衰落終究發生了，無論在主義前面加上多少個「新」，多少個「後」(如後現代主義)，人們再不相信現代藝術永無衰落的神話。儘管海灣戰爭前藝術品市場瘋狂的高漲，也無法再使人們相信這是藝術自身的勝利：那只不過是市場推銷術對藝術品鑒賞的勝利，就像目前英國人在港、台拍賣當代中國油畫作品那樣，除了少數好作品之外，抬高畫價並沒有辦法抬高國人整體的藝術水準。

「懷舊」嗎？也許懷舊正是西方人幹新事情之前奏。其實，在此之前，一些敏銳的藝術家早就開始對現代藝術的反思。森·山方的選擇正是出於此反思，像他崇敬的傑克梅第那樣，他選擇一種單純的、直接的視覺去模寫周圍的人與物。繪畫本就是視覺藝術，所謂畫家，就是以視覺形式去詢

問、去思想、去表達世界的人。森·山方的選擇只不過是回到一個畫家最原初的基本點上重新開始。

森·山方的選擇，具體來說，可分三點。

第一，材質的選擇。森·山方選擇色粉棒(pastell)作為表現的手段，正如他所說：「色粉棒畫嚴謹的方法可以幫助我擺脫和戰勝幻覺，要知道，在色粉棒中，僅僅綠色系列，就有375種不同的色調，因此，色粉棒畫具有一種很獨特的魅力，這就是為甚麼我敢在這種屬於逝去的時代的繪畫技巧下大賭注的原因。」色粉棒畫始於十七世紀，由於用料講究以及有高難度的技巧才能駕馭它，到了我們這個世紀，色粉棒畫的技巧差不多已經失傳；再加上現代工廠的粗製濫造，色粉棒的質量大不如前，因此，使用它的畫家本就稀少，成功使用它的就更不用談了。森·山方三十年如一日，曾為它失望，曾為它歡喜！他說：有時，情況變得太壞了，記得有一次，我用了四年的時間才克服了一個技術上的困難。對於我來說，色粉棒畫技術上的困難有時是無法解決的。我做試驗，不斷尋找解決的方法，為了表現的必要，有時我被迫發明一些新的方法。

藝術表現的終極是自由，但這種自由並非一種遊戲的自由，恰恰是在認識、運用必然的基礎上產生的。一種高難度的技巧的自由運用，談何容易。如果我們有機會看到森·山方的色粉棒畫原作，我們將為他把這種畫種的技巧做到十二分精緻而喝采。用他前面的話來說，它們簡直神奇得令人迷醉。真正的藝術作品，精緻的精

神內涵需要精緻的形式，而精緻的形式需要十二分精緻的技巧。這裏正表現出藝術家的靈巧以及長期的艱辛勞動。傳統中稱得大師的畫家，都各自在自己的畫種範疇中做得十二分精緻。今天，經過現代藝術運動洗禮的畫家，誰都知道「主體性表現」，但是，在作品中能有支撐精神內涵的精緻形式，卻沒有幾個畫家做到。藝術表現中的急功近利到處泛濫，這正是現代畫壇的危機所在。森·山方在材質和運用技巧上的艱苦研究在此顯出時代的意義。



在法國《美術大全》的「色粉棒」條目中，森·山方的名字與傳統色粉棒畫大師並列，而在「森·山方」的條目中，色粉棒成為他藝術創作的的主要特徵。

第二，主題的選擇。森·山方至今所有的畫作，除了早期少量的人像寫生，基本上只有三個主題：工作室、植物、樓梯。他尤以樓梯為主題的作品著名於巴黎畫壇。為了獲得畫中魔幻般的魅力，就像魔術師需要重複練習相同的動作那樣，也正如德加所說：「做一件作品，必須重複十遍，乃至一百遍」，森·山方不斷重複畫這些主題，有人因此而指責他。但這種指責是荒唐的，就像指責塞尚重複畫相同的凱旋山，莫蘭迪重複畫相同的瓶子，傑克梅第畫相同的頭像。主題只是選定的手段，用以實現高難度技巧的純熟，用以實現精神的和諧，它有着自己不可避免的必然性，反映着畫家體驗的更新與提高，直至堅韌、貞定的意志將體驗推至極限，達至藝術表現的極限。

在塞尚那裏有一句名言——「主題之發現」。塞尚追隨印象派畫家在法國北方畫風景時，那裏陽光透過潮濕多霧的空氣，像透過沙玻璃，柔和、顫抖，形體消融於其中。後來，塞尚回到故鄉法國南方的普羅旺斯，那裏陽光強烈，空氣彷彿燒光了，雄偉的凱旋山在那裏就像沙漠中的金字塔，剛健而明確。如此的主題特徵喚醒了塞尚內在的性格特徵，他的一系列以凱旋山為主題的繪畫，體現了精神與形式的高度和諧。從此，「凱旋山」成了畫壇中流傳的一個象徵——藝術的「絕對精神」。

「樓梯」可以說是森·山方的凱旋山，他曾透露過一個秘密：「其實，畫樓梯就是畫我自己，前些日子，我曾回去童年故居，發現那裏原來也有同樣的樓梯。」這句話也許會引起某些藝評家從心理學分析他的童年記憶，在當中尋找畫家畫樓梯的源頭。但對於我來說，多麼奇妙！好像他畫樓梯之後，從前的故居才存有樓梯。記得有這麼一句話：在眼睛尚未被創造性的視覺解放出來之前，畫家是一個大瞎子。在這個意義上，觀看成了「存在」的同義詞。

樓梯的確成為森·山方個人藝術風格的標誌。一個偉大的藝術家，不但創造個人的藝術風格，而且，創造一種新的視覺方式，就是說，給他人提供一種看世界的新方式。森·山方曾經收到一封「觀者來信」，是一個八十歲的老太婆寫給他的。信中說：「我的孩子都到外地工作去了，我一個人住在樓上，為了生存，我必須每天在樓梯上爬上爬落，這不但令我疲倦，而且令我討厭。自從看了你畫的樓梯之後，就像看見了『奇迹』，我在上落樓梯時發現了無盡的樂趣。」

第三，「處境」的選擇（「處境」(situation)是森·山方本人指定要我在這使用的）。

某人向傑克梅第請教雕塑的悲劇意義何在，他回答說：「我從未遇到過『意義』的問題，對於我來說，只存在視覺的問題。」森·山方也曾說過類似的驚人之語。對於他們來說，繪畫的問題歸根到柢是視覺形式的問題。

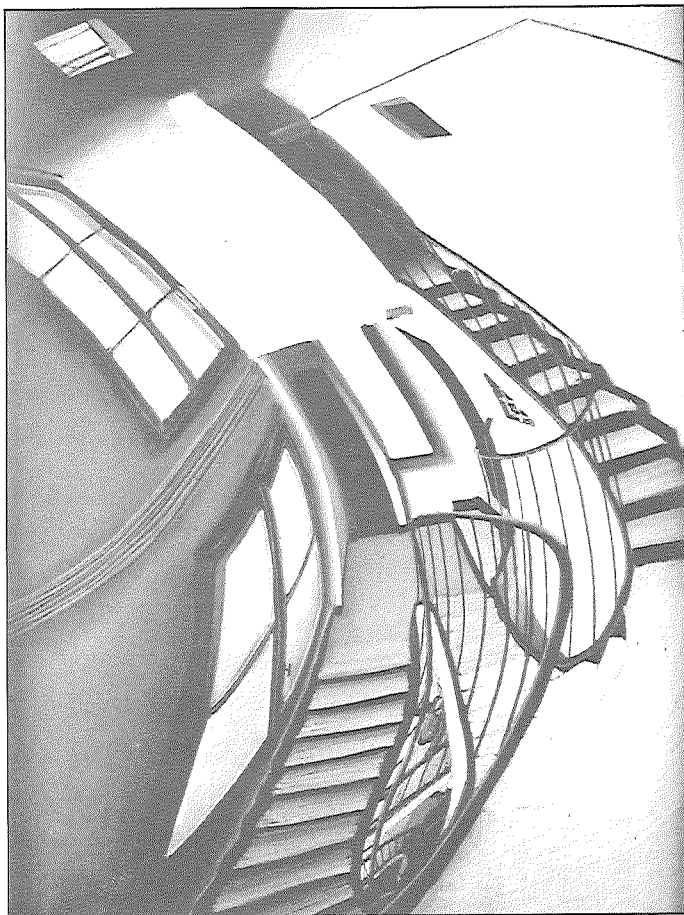
從森·山方畫中，我們很容易發覺那裏的樓梯景象不是我們平時習慣所看見的。我曾就此問題問過他，他

把我直扯到廳子轉角的樓梯上，讓我背貼着牆壁，然後像巫婆念咒那樣幽幽地說：「現在，你應該想像自己能夠貼着牆壁慢慢爬上去，像蜘蛛那樣，在不可能的、在意想不到的角度看這樓梯，像蜘蛛那樣看，明白了嗎？」就是那麼「簡單」一回事，但多少年來，我個人苦於不能打破習慣性的視覺。現在，我明白了他早期畫的人物畫，人的形象被驅逐到角落去，以至整個構圖中心變成空白一片。此外，人物以仰視縮短的形象出現，在這裏，畫家又變成了地上爬着的螞蟻看我們的世界。森·山方一開始就有意識地在具象繪畫中逃避習慣性視覺的統治，逃避中心平視的統治。天才的梵高曾說過：「當視點的高度發生變化時，視野會發生很大的變化，這不決定於物，而決定於看的人。」

當前一個普遍被接受的觀點認為：從塞尚到抽象主義的現代藝術史，其實就是一部藝術家設法將自己從非自然透視法的桎梏中解放出來的鬥爭史。非自然透視法即文藝復興時創造的焦點透視法，此空間裝置建立在兩個錯誤的假設上已成歷史定論，並已被現代繪畫所推翻。焦點透視法把「真實」世界的感性材料全部理性化、抽象化。然而，現代繪畫所建立的「平面空間」是非焦點的、均勻的、各向同性的。它和傳統的焦點透視法所建立的空間同樣地抽象，與我所在「自然狀態」所體會到的空間也是毫無關係的。它忽視了一個最基本的事實：即我們觀察事物並不是漫不經心地看，而是專注地凝視，觀看就是瞄準，觀察現實，就是指向現實。目光慢慢變得敏捷銳利，為的是更好地攝

取住觀看的東西。在「看」的行動中，伴隨着持續不斷的區別、評價和判斷等行為，這種自然狀態下的看所建立的空間是有等級的，這裏意味着視覺如何地會思想。相對之下，現代繪畫所建立的平面空間卻是一種「盲空間」。

上面所談到的一種是很古老的焦點透視的視覺空間模式，一種是仍然具有很強的時代性的現代平面空間模式，多少個世紀，這兩種模式統治着畫家，成為專制的習慣性視覺模式。森·山方拒絕這兩種模式。正如前面說過，像他尊崇的傑克梅第那樣，他堅持繪畫中的純粹視覺，即「在沒有先決條件的前提下，眼睛在看東西時



究竟看見了些甚麼」(傑克梅第語)。

森·山方畫中的樓梯螺旋形地展開，其中常常出現一個正在上樓梯(或下樓)的人物形象。在現實中他(她)本應是動的因素，此刻卻變成靜止，與此相反，牆壁、梯級、扶欄等等本來是靜止的東西，卻都處於不斷運動的狀態中，不停地旋轉、產生一股向心吸力，使得下樓梯的人變成一種持續不斷的上升，而上樓梯的人卻不斷地下降着。這裏一切都顛倒過來，以至我們的視覺感到暈眩，就像我們走在光滑的地板上，一不小心滑了一下，突然間不知道自己身在何處，左右上下似乎都錯了位。然而，在這一剎那間，眼光卻一下變得純潔起來。有趣的是，初生嬰兒看世界也是反着看的，那本是很自然的事情，直到以後在大人的教育下才慢慢糾正過來。

前文曾討論過傑克梅第回歸「自然視覺」，森·山方也一樣，正如波特萊爾說過：「天才只不過是童心復歸。」但是，山方並沒有重蹈傑克梅第的覆轍，如果傑克梅第建立的是一種集結性的空間、實的空間，那麼，森·山方建立的空間卻首先是打破集結性的空間，讓空間鑽進它的中心，把實趕走。像貝殼一樣，這種螺旋形結構，在高度上發展，在寬度上展開，視覺順着一級級的梯階向上攀沿，這些樓梯級難道不正是視覺本身有等級的梯級嗎？前面提到的色粉棒，在這裏正顯示出樓梯為主題，以及「樓梯」作為引進新型視覺空間的象徵的默契關係——色粉棒豐富的色調正好提供每個視野具體點恰好相應的色調層次。也唯有色粉棒能夠幫助

畫家尋找到空間展開時一種絕對純潔的色度。

森·山方的繪畫不但嚴謹而又奇妙地選擇視點，而且，把不同的視點所看見的空間在一幅畫中同時性地呈現。視覺中心結構的解體再重構，賦予視覺空間形式一種新的意味，畫中樓梯的形式結構，重現了貝殼與水晶體的一般構成原理，遵循着結晶學與宇宙的法則。

尚·克萊爾(Jean Clair)在〈森·山方〉一文中指出：「從古至今，尚沒有任何畫家能像森·山方這樣系統性地、或者說是理性地挖掘和利用自然視覺的「自然透視法」的一切可能性。」「從某種程度來說，森·山方搞的是一場哥白尼式的視覺革命。」

森·山方從材質的選擇、主題的選擇直至新的視覺形式的構成，從形而下直至形而上，重建了繪畫性的莊嚴碑石。在此之前，由於現代藝術對繪畫的限定無限地擴充，對繪畫藝術的資源粗糙地濫用……它曾一度成為廢墟，這正是馬烈維茨說過的：「繪畫死了」。

繪畫死了，繪畫再生。

1992年5月29日 巴黎

### 參考文章

Jean Clair: 〈森·山方〉、〈森·山方的工作室〉。

Jacques Kerchache: 〈一位模特兒十八年後的夢幻與隨想〉。

James Lord: 〈讀森·山方的畫作〉。