

家、居、物、事

——繪畫札記

• 司徒立

在家繪畫家居物事，畫畫成了居家的日常生活，終日與物徘徊、親密交往、寓意於物，樂在其中。

家居是人在世中最切近自己的空間；即古人說的安身立命之所在。家居與家園同義。在當今藝術終結的時代，何處是繪畫的家園？對家園的探問就是還鄉，回返家鄉本源的意思。海德格爾 (Martin Heidegger) 說：

本源指的是一件東西從何而來，通過甚麼它是其所是，並且如其所是；使某物是甚麼及如何的那個東西，我們稱為某物的本質。物的本源乃是這東西的本質之源。

海氏從這裏開始討論藝術作品的本源。也是藝術的本源，畫家的本源。

居家是家居的動詞，唯有居家才有在家之感。

我愈來愈感到在家的寧靜。「我愛其靜，寤寐交揮。」(陶淵明)

「家居物事」之「物」是純然之物。「何謂物？」寫過《物畫論》的畫家德朗 (André Derain) 這樣提問。

「何謂物？」海德格爾曾說古語中稱為「物」的東西有聚集、招集的意

思。他以橋為例，橋架在溪水上聯結兩岸，將兩岸的風景帶給溪流，風和日麗，溪水平緩歡快地流淌，風雨大作或冰雪消融，洪水洶湧而至，沖擊橋墩，橋期候着上蒼無常多變，橋又讓人從此岸走向彼岸，讓終有一死者走到終極的另一世界，走到永恆的諸神面前。橋之為物，將天、地、神、人「四重性」聚集到自身中來。物為自己築造一個世界，詩意地栖居而成其本質顯現出來，同時返身隱匿庇護於其中。這種物的隱與顯的存在方式，其實就是自然之道。海德格爾在《藝術作品的本源》(“The Origin of the Work of Art”) 用來解釋藝術的真理。古老中國人也說過，「畫可通道」、「山水以形媚道」。

我開始畫在桌上那個有時用來插花的古瓶。之前，從沒有想過有一天會將它入畫。儘管它有着經過幾世幾代工匠傳承和提煉而成的幾乎完美的形式，有着由於歲月悠長而積厚流光、澄淨華滋的釉彩質地。有人說古物不宜入畫，信乎？假若繪畫只是單純模仿形而下的形質，那麼對於接近完美形質的古瓶，的確無須多此一畫。不過，繪畫再現的不是在者，而

是在者的存在，是在者如何「顯現自身」、「公開自身」。當我們說看見某物，意思就是看見它「顯現自身」，這裏「看」與「存在」是同義詞。（古希臘詞*eidos*和*idea*有「形式」、「理念」、「本質」的意思，也是派生自動詞「觀看」，*idein*。）

外頭正在下雨，屋內的光線昏暗得已經不宜工作，正感無所事事、無聊寂寞之際，偶爾看見昏暗之中，光滑的紅木桌面，泛着幽幽的光，宛如夜的池塘。桌子上的古瓶彷彿懸浮在水面上，瓶子口沿上閃着一點反光，漸趨朦朧之際僅夠照亮自身，從陰暗的遮蔽中顯現出來。記得《莊子·齊物論》中說的「滑疑之耀」的神秘之光，它對人最是誘惑。這誘惑並非來自確實不疑的顯現；恰恰相反，而是它的不確定性，不斷生成及不斷流變的存在本性。如何將看見的現象描畫下來，並遵循着柏拉圖的教示：「給不確定者以確定。」

柏拉圖認為只有穩定性和普遍性才能體現常態，才能理解和表現事物對象。「給不確定者以確定」，對此，西方傳統繪畫往往依靠某種概念、法則作為基本的前提來實現。但我的方法來自塞尚 (Paul Cézanne)，它否定上述前提，堅持在直觀之中將瓶子本身「從遮蔽中敞開的顯現」的現象，構成一種結構的形式——像水晶球，在流變不居的混沌包圍之中，是純規則性幾何結構的澄明之結晶。這是藝術作為精神秩序化的承諾。不過無論話怎麼說，我總是覺得有點意猶未盡。也許它的確表達了確定者，結構形式也可以體現整體性無盡活力，但它並不能給我們感覺到不可見之神秘，那種「此中有真意，欲說已忘言」之玄妙。

相隔不久，我又重畫了一次桌子上的古瓶。這次我嘗試「還給確定者以不確定」的描繪，儘管我懷疑這是否能夠達到的表現。

我半躺在沙發上側眼斜瞥那邊桌子上的古瓶，視點太低顯得瓶子高高在上，肅穆莊重。不過這種情景並沒有維持太久，半躺着還要側眼斜瞥本來就不是人慣常的觀看方式。試想一下踩到蕉皮將倒未倒之際看見的東西吧！這種方式看見的景象，儘管陌生卻更為本真。不過，這種側眼斜瞥的方式看見的物事會顯得恍兮惚兮，顯得流變不安、詭詐易變。同時，讓某物確切顯現的虛無空曠之境，也是某物從那裏逃之夭夭，消失隱匿的所在。對於這種無常性的「畏」，一直是我繪畫的衝動。值得注意的是，它與十七世紀荷蘭靜物畫通過華美器物、甲蟲蝴蝶、開始腐爛的水果，來象徵榮華如夢、生命苦短的Vanitar「虛榮之圖」中的無常性絕不相同。後者是「一種對世俗生活境遇的徹底否定」，而前者是存在發生的本源現象。它也不同於馬拉美 (Stephane Mallarme) 詩中那個空空的瓶子，在黃昏中等待母親情人的玫瑰的想像之物。倒是更切近艾略特 (T. S. Eliot) 在《燒毀的諾頓》 (“Burnt Norton”) 詩中所說：「那樣地寂靜，像中國瓶，在寂靜中永恆地動。」

問題仍得回到繪畫上來，如何才能還給確定者以不確定性？或者說，如何才能令不可見、不在場者，即海德格爾說的「真理的非真理性」的東西，在靜止的畫面上呈顯出來？有這種畫法嗎？應該將視覺逼進它無能為力進入的虛無的無何有之鄉嗎？重覆70年代「極限藝術」，那些總是「白茫茫一遍真乾淨」的水清無魚、了無生趣的「白畫」嗎？而中國傳統繪畫中本

來是「此處無聲勝有聲」的絕妙的「留白」，而今也早已變成有事無事，可說不可說，一概「留白」的現成模式、陳腔濫調。

確定與不確定，實存與虛無，隱蔽與顯現，可見與不可見，在場與不在場。總而言之，一切極端之地都是終結之地。然而，如果我們能夠做到「不住兩邊」地在這兩極之間歸去來今，將兩極之地的消息溝通轉換，就像古希臘人的祭神活動中，以及古中國人的「禮」的儀式中，所做到的天地神人交合相通。因而可以看見本來莫測而不可知的神聖，仍然作為不可知者在天穹敞開中現身那樣，我們不是可以在繪畫中「給確定者以不確定」的再現嗎？

在繪畫中，我採用稱為「抹去重畫」的方法，將畫下來的抹去，重畫，再抹去……。這「一抹」如風掃蕩一切現成之象和技術手段；這「一抹」讓在場者變成不在場者，卻保留了曾經在場的痕迹。或者說是一種「不在場的顯現」。究其底，在反反覆覆的抹去重畫之中，最重要的是，在兩極之間的空間變得「感性的豐滿」和「存在的充溢」。賈克梅第 (Alberto Giacometti) 曾經說過：「繪畫之真在於實存與虛無之間。」

離上次畫古瓶相隔半年，今天畫第三張。我之所以反覆描畫同一題材，是意圖將直觀中看見的無限豐富、無限的可能性的東西描畫下來，將豐富的「差異」聚集到一種原初的同一之存在中。同一並非單純一致的相同，它恰恰是「只在差異的實現和定位之中，同一的聚集性質才得以顯現」。差異與同一、確定與不確定，無論如何古瓶還是古瓶，繪畫終究是將古瓶在它的存在中真實地還原顯現出來。

在家的寧靜，像陳酒那樣澄清醇厚，令人沉醉。晨光從窗外進來，輕輕地落在素牆上，喚起了屋子裏光的蘇醒。「有所照亮的光的蘇醒，是一切事件中最寂靜的事件」。古瓶在光的蘇醒的澄明中寧靜顯露。在這裏，光是一種寂靜之音，它召喚物是其所是地顯現而又親密聚集到一體來。光照在瓶子的圓口上，一邊是幽幽的投影，受光那邊像一彎月亮懸掛在破曉的澄朗清冷的天穹上，那樣地寂靜。我正處身於這樣的奇妙時刻，原先的視覺發生了與聽覺的轉換——，我看着瓶口上的高光點正在輕輕地敲擊瓶子，發出清脆的瓷聲，聲音漸響，與張開的瓶口透着「OM」的轟鳴之音合在一起，聽誰說過這是「原生的聲音」。中國人也說：「空恆寂寥，物自生聽。」海德格爾說：「寂靜的轟鳴」、「寂靜之音」。可見清朝畫家石濤將「看畫」叫作「聽畫」是有道理的。德文中「聽」與「歸屬」同一詞根，似乎暗喻唯有傾聽，才是「寂靜之音」本真的應合與歸屬。

末了，關於古瓶顯現之描繪，總起來說，第一幅畫「給不確定者以確定」，傾向於事物的顯性；第二幅畫「還確定者以不確定」，傾定於事物的隱性；第三幅畫，讓其存在，如其所是，泰然處之的如實描畫。所謂「取語甚直，計思匪深，忽逢幽人，如見道心」(司空圖：《二十四詩品》)。

於是，繪畫作為本真的承諾，還原的瓶子依然是瓶子，有點「看山還是山，看水還是水」的意思吧！不過，正如歌德 (Johann Wolfgang von Goethe) 所言：「並非總是非得把真實體現出來，如果真實是富於靈氣地四處瀰漫，並且產生出符合一致的效果，如果真實宛若鐘聲莊重而親切地播揚在空氣中，這就夠了。」