

景觀

現象學、藝術與當代中國繪畫

• 蘭友利 陳焰

現象學在西方發展已經有百年歷史，它與藝術有着密不可分的聯繫。中國美術學院具象表現繪畫從事以現象學為基本方法的藝術實踐已經有十年的歷程，他們強調迴避一切成見，要求在直觀明證之中做到對事物的本質呈現，從而達到對表象思維的克服，進而開闢出一條與中國傳統藝術精神展開對話交融的道路。2002年10月19-21日，「現象學與藝術」國際研討會暨中國現象學第七屆年會於浙

江杭州中國美術學院召開。會議由中國美術學院、浙江大學、中國現象學哲學專業委員會共同舉辦，由中國美術學院藝術現象學研究中心與浙江大學德國文化研究所承辦。來自中、德、法、日、加拿大等國家和地區的近五十位哲學家 and 藝術家參加了研討會。作為現象學在藝術領域實踐的展示與交流，中國美術學院於會議前夕出版《具象表現繪畫文選》一書，並於研討會期間同時舉行「大地上——具象表現繪畫展」。

圖為著名書法家王冬齡教授在「大地上——具象表現繪畫展」書寫「象」。



一 現象學直觀顯現與藝術形式構成的關係

與會議同時舉行的畫展展出了法國與中國一些具有代表性的具象表現畫家的作品。這些作品大部分為紙上素描，都是畫家們在日常生活中的寫生，其中並沒有所謂重大的歷史題材，也沒有所謂激進的觀念衝擊，而是將一切現成預設的觀念擱置後，以

一種樸素的觀看方式嘗試接近事物，這也正體現現象學所提倡的基本態度——迴避一切成見，回到事物本身。

具象表現繪畫強調在嚴格的純粹直觀之中探討事物的本質構成，那麼現象學直觀顯現與具象表現繪畫的形式構成有着怎樣的內在聯繫呢？中國美術學院院長許江教授在題為〈擊鼓傳花——從具象表現繪畫談當代繪畫藝術發展的策略〉的發言中談到：「面對實事本身；批判地進行着；本質構成或說存在的呈現，這三個追問視域本身之如何的階梯，正是具象表現繪畫與傳統繪畫之間的根本不同之處。」而「擊鼓傳花」在這裏的含義正是「擊現象學方法之鼓，傳中國文化創造境域之花，傳架上繪畫根源之花」。德國慕尼黑大學教授海克曼 (Wolfhart Henckmann) 通過對舍勒 (Max Scheler) 的現象學概念「世界之愛」的闡述，從而希望實現對胡塞爾 (Edmund Husserl) 現象學「直觀」概念的超越，並使現象學回向本原的生活世界中去。復旦大學張慶雄教授圍繞藝術作品想像的性質，探討有關存在和意向性的現象學課題。法籍華裔畫家司徒立先生在〈構成的主題〉的報告中通過對塞尚 (Paul Cézanne) 終其一生所表現的主題《泳男泳女》的分析，闡明「主題」是經過由「實體—主體—結構形式」的演進歷程，而塞尚的「主題之發現」則是貫穿其一生的形式構成之路。塞尚在《泳男泳女》主題性繪畫的創作中顯示出一種「本質構成」的方法，為想像與體驗的直觀建構在藝術創作中找到恰當的位置。香港中文大學劉昌元教授對於司徒立的發言提出了疑問：「對於塞尚的歷史分析是否

會與現象學直觀產生矛盾？」香港中文大學劉國英教授認為這二者是不矛盾的，將非現象學的環節（比如心理學、歷史學）轉換為現象學的元素，賦予現象學的意義，這種發生過程在梅洛—龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 對塞尚的分析中也有體現。

中山大學倪梁康教授在聆聽了上海師範大學徐芒耀教授關於「畫家之看」的報告後，就「畫家如何處理主體物與背景之間的關係」的問題向與會藝術家提出了詢問。司徒立解釋，在具象表現繪畫的創作中，「背景」這個概念是不存在的。傳統繪畫往往是先完成主體物而後將背景附加上去，背景只是起着襯托主體物的作用，而具象表現繪畫所描述的是事物之間的構成關係在眼睛中的同時顯現。他以透明的玻璃杯為例說明，要表現透明的杯子就必須將其周圍的情境一同融攝到杯子中去，在畫家不斷的直觀追問之中，甚或杯子的實體在倏忽間被抽空了，而空間的虛無在剎那間也會閃現出實體的內質，這正是現象學直觀顯現為具象表現繪畫形式構成所提示的意義。具象表現繪畫以「抹去重來」的方式追問真實恰是以此作為他們的出發點，這也是此次畫展展出的作品帶給哲學家一種視覺上的模糊不清的原因。

北京大學王煒教授談到，在人們平常的觀念中，「看」與「畫」（形式構造）是兩個不同的行為，具象表現繪畫為甚麼要將「畫」說成是「看」呢？中國美術學院教授焦小健以瑞士雕塑家賈克梅第 (Alberto Giacometti) 為例，指出賈克梅第的雕塑細小而輕靈，體現的正是視覺在真實空間中所看到的

「人」之存在狀態，「人是輕的，物是重的。」由此，解釋了傳統繪畫的觀察基礎並不是從眼睛的觀看出發，而具象表現繪畫「看」的基本出發點就是遵從畫家的直觀統覺，通過對知識性結構的質疑，將先入之見予以懸置，從而讓「不可見」變成「可見」。中國美術學院高士明博士強調，具象表現繪畫所「畫」的就是「看」，畫是看的一種方式。中國美術學院楊參軍教授結合自身藝術創作的體會，對於畫家作畫過程中的「看」的行為進行了生動的描述，為與會哲學家們的思辨提供了寶貴的參考經驗。

同濟大學孫周興教授從法國具象表現畫家森·山方(Sam Szafran)的「憂慮」出發，探討了現代人的「眼法」問題。他指明視覺優先是希臘哲學的基礎，而非主體性「看」與主體性「看」的分化表現為哲學上「表象」(Vorstellen)概念的演變，它涵蓋了由主動凝視的「覺知」到判決性「審問」(Vernehmung)的「光」之形而上學歷史。而森·山方的「憂慮」正是當代藝術的兩難境地：一方面要在存在學意義上質疑對象的自在持存性和堅固性，另一方面又要在知識學意義上否定自我的先驗明證性和確定性。正是在這種雙重動搖中，我們看到了現代藝術創作失於無度和輕率的根源。

劉昌元的報告〈繪畫與真實〉則在哲學層面上對「真實」這一概念作出了深入的分析，並指出以康定斯基(Wassily Kandinsky)為代表的抽象繪畫有陷入唯美主義的危險。他在對海德格爾(Martin Heidegger)與梅洛—龐蒂的藝術哲學觀進行反思的同時，也挖掘出塞尚的藝術創作觀與現象學的

內在聯繫。中國美術學院蘭友利先生將塞尚關於繪畫的一些言論與現象學的精神進行比較，認為：具象表現繪畫的實踐歷程正是在嘗試對西方形而上學表象思維的克服，而回到塞尚，回到繪畫本身，重走現代藝術之路，是藝術與現象學共同的思想旨歸。

二 技術圖像時代繪畫藝術的定位

日本御茶水女子大學伊集院令子博士在〈像之發生的現象學與二十一世紀繪畫〉的報告中也認為，當代「繪畫的忘卻」是由於現代藝術的抽象化、概念化的傾向以及哲學家對這種現狀缺乏關懷所導致，她指出了「繪畫的雙刀論法」的內在矛盾，即繪畫是現代藝術概念化的推進者，而繪畫同時對概念化又擁有嚴格的制約性。通過「像的現象學」來構築新的繪畫理論，是克服當代繪畫兩難處境的途徑，並能為二十一世紀的繪畫帶來嶄新的可能性。劉國英作了題為〈從表現行為到觀看之瘋狂〉的報告，分析了梅洛—龐蒂的藝術觀與自印象派以來的繪畫之間的聯繫。焦小健認為：在技術化時代，各種技術媒介所製造的圖像混淆了實際生活的價值，隱含在我們時代的危機就是，圖像的繁殖導致人們觀看的「真」的體驗在日漸喪失。

倪梁康從現象學角度闡釋了圖像的三種屬性，即物理圖像、精神圖像與圖像客體，而攝影與繪畫都是產生圖像的藝術形式。在關於攝影與繪畫之區別的討論中，香港中文大學張燦輝教授認為：攝影的對象必定建立在

「有」的基礎之上，而繪畫所描繪的東西可以是完全「沒有」。許江認為：照相機所代表的科技文明改變了西方藝術，也改變了繪畫的主題性質，但中國傳統繪畫世界的獨特性，那生存所歸的原發視域，恰恰是照相機所不可代替的。中山大學邏輯學家鞠實兒教授認為：攝影的意義在於對景物的取捨，而繪畫的獨立性在於對圖形的重組，技術工具手段的更新使現代繪畫更能反映我們時代的生活本質。此次畫展中的一位具象表現畫家布列松 (Henri Cartier-Bresson) 也是當今世界最著名的攝影家，關於他攝影中的「決定性的瞬間」引起了與會學者的廣泛討論。與會藝術家均認為：照片不能代替繪畫就在於繪畫的時間性，照片截取圖像的方式是在百分之一秒裏將時間停止了，它截斷了存在，甚至對於決定性瞬間的「捕捉」，也隱含着一種對象化的強烈意欲。

世界圖像時代，技術架構對現實生活的全面覆蓋，導致「技藝本性」在現代藝術中日益流失，這也是海德格爾所說的現時代五大本質性現象之一——「藝術滑進了美學的視界」。正是在這個背景中，彰顯出具象表現繪畫抵制藝術圖像化觀念的意義，畫家以純粹直觀的方式與世界交融，並以這種期待來喚回存在的本真狀態。

三 作品在藝術中的意義分析

王煒以一系列發問引出了議題：「我們到底怎樣理解藝術？藝術到底能夠在哪裏看到？藝術不是一個桌上

的事物，而要依靠作品說話，那麼作品是甚麼？使得作品產生的基礎條件是甚麼？」他認為：在古希臘並不存在所謂特殊的「藝術」概念，有的只是對「技藝」的理解，只是溫克爾曼 (Johann J. Winkelmann) 通過考古學的發現，將古代的遺留物作為藝術品的概念提出，才有了現代藝術作品的概念。這裏有一個常識性的錯誤，古人的「作品」存在於他們的生活中，作品的功能具有開啟、敞開的意義，而現代藝術恰恰是本源世界失落的標誌。司徒立也認為：前柏拉圖的，即荷馬之前的「模仿」古義，指古老希臘人「祭神」活動中音樂舞蹈、戲劇表演等，與中國古代的「禮」具有同樣的含義，作品與「天地人神」溝通才是藝術最本源的意義。海南大學墨哲蘭 (張志揚) 教授補充認為：海德格爾所說的「天地人神」之「神」是「諸神」，而不是上帝，其用意是提倡各種文化在本源意義上的平等對話。

關於海德格爾對「梵高 (Vincent van Gogh) 農鞋」的抒情性描述，與會藝術家進行了熱烈討論，他們一致認為：切入到海德格爾問題的本質，它表露的意義就是「鞋子這個存在的東西的真實性只在它的存在之中顯現」，海德格爾所說的「藝術不表現甚麼，它只表現自己」，這個能夠把一切內在於自己的東西其實就是繪畫形式構成的問題。武漢大學鄧曉芒教授認為：海德格爾其實並不在意梵高的藝術，而是關注藝術作品的本源，即它的哲學根源。他戲擬海氏的口吻，對「杜桑 (Marcel Duchamp) 的小便池」進行了一番描述，並提出一個令人反思的問題，「如何把梵高的『農鞋』和

一幅農鞋的照片、以及和一雙真實的農鞋區別開來，因而和杜桑的小便池區別開來？」如果撇開藝術家來談藝術作品，那麼藝術與非藝術的區別究竟在哪裏？香港中文大學王慶節教授認為：「杜桑的小便池」是一個技術工業產品，將之與來自於大地的「農鞋」相比附，並不符合海德格爾的本義。清華大學陳岸瑛博士認為：根據美國藝術史學家夏皮羅 (Meyer Schapiro) 的歷史考據，梵高的「農鞋」其實是一雙城市的鞋，具體地說多半就是梵高本人的鞋。

在這次畫展中的作品都呈現出一種未完成性，與傳統繪畫將作品作為一個結果予以展示的目的不同的是，它呈露出一種過程性的展示意義，流露出的是看的歷程與思的痕迹。從這個層面上說，這些作品超越了現代主義的作品美學觀，動搖了傳統作品的完整性概念，並將作品的意義返回到敞開的本源世界中去予以體認，這正是具象表現繪畫的作品觀與傳統繪畫的區別。

四 西方概念範疇與東方藝術語言的溝通問題

北京大學靳希平教授介紹了中國現象學第一人沈有鼎的表現理論；加拿大學者陳榮灼先生以〈唐君毅「中國藝術精神論」之現象學涵義〉為題，將唐君毅的新儒家藝術觀進行現象學釋義；西安交通大學張再林教授將莊子哲學中的「六合之外，聖人存而不論」、「成心」予以去蔽、天人不相勝理論與「現象學面向事物本身」的精神予以比較。他們都從各自的角度指出現象學

與中國思想存在着可供滲透融通的界域。焦小健進一步從藝術實踐的角度認為：賈克梅第對存在與虛無的理解超越了對象化思維的二元對立觀念，恰恰是透過中國傳統文化的藝術精神使得我們能夠更好地領會具象表現繪畫基本方法論的意義。中央美術學院教授宋曉霞通過對司空徒《二十四詩品》的研究，將中國詩學的構成見地與現象學展開從容對話。鞠實兒從邏輯哲學的角度討論了詩與摹狀詞的關係問題，提出了他獨特的詩歌理解。

海南大學教授陳家琪代表哲學界作了總結性的發言，表明了現象學對於自然主義與歷史主義的態度，以中國近百年來的現代化發展道路為背景，將藝術與現象學的探討主題引入到現實生活的層面。藝術的意義恰是在抵制現代技術與思潮帶給我們感覺的遲鈍，而藝術又是以何種方式來喚醒已經遲鈍化了的感覺呢？

具象表現繪畫以現象學的方法與態度作為實踐的基本出發點，正是在這一構成境域中開始其追問，從而能夠在一個根源之處與中國文化的原發視域展開對話與交融，為中國繪畫藝術的發展開啟出一條切近本源的思想道路。誠如許江在會議閉幕辭中所言：「哲學家的書養心，藝術家的畫養眼。眼與心在這裏又一次把我們勾連在一起。」

蘭友利 1999年畢業於中國美術學院油畫系，現任教於中國美術學院附中。

陳 焰 2002年於中國美術學院油畫系畢業，獲碩士學位，現留校任教。