

⑦ 塞尚所謂「完全根據自然，重畫浦桑（ Poussin ）的畫」這句話，是「他們沿着歐洲繪畫傳統走向現實」的最好註腳。

⑧ 伽達默 H.G.Gadamer在《真理與方法》一書中，曾引用帕斯長爾對「微妙的精神」和「幾何的精神」的區別。前者指直覺，後者指演繹，並認為前者優於後者，只有通過「微妙的精神」，才能洞察宇宙的真相。

⑨ 從「審美的客體出發」和從「審美的主體出發」，是傳統寫實繪畫與現代寫實繪畫之分水嶺。「主體表現」在這裏指畫家的視界與表現對象的融合，其結果是作者和對象都超越了各自原有的意義，所產生的作品成為新的客體。

⑩ 參考《西洋美術詞典》——莫蘭迪條目。

司徒立 當代著名畫家，曾在巴黎 Sevigne Gallery、Galerie Claude Bernard、台北和香港舉行個人展覽，參展作品眾多，多次獲頒殊榮，包括意大利Lubiam一等獎，巴黎學院Fenon繪畫一等獎，作品曾為法國國立現代博物館、Boulogne市博物館、意大利盧比欣博物館收藏。司徒立1949年生於廣州，現居巴黎。

附 錄 莫蘭迪的沙漏*

在恩斯特·榮格（Ernst Jünger）所精心描述的眾多的自然沙漏裏面，也許少了最精致的一種：莫蘭迪的畫。

這倒不是因為從這些畫裏，人們可以像看座鐘一樣看出一種時間；也不是因為可以像使用一種機械一樣，測量出一道工序的時間長度。莫蘭迪

的藝術所展示的印象派動機——通過一個影子、一道閃光、一種光的密度、一種視覺效果、一種把已經發生和將要發生的事情溶和在一起的視覺補充遊戲等等，來抓住一個瞬間——並不比他後來曾試着大致地模仿的表現齒輪運動的機械時間的現代藝術的動機要多。不，莫蘭迪既不抓住時

* 選自 Jean Clair, *Morandi*. Nuove edizioni gabriele Mazzatta, 1987。

間，也不扣減時間。他只是表現時間的現實存在。確切地說：他把時間變成他的藝術的實體。

Hourglass：英語的這個詞比法語更能表現沙漏的魔力——透明的晶體和濕軟的泥沙。當然，一眼看去，莫蘭迪畫的這些小瓶子，擺在一個無形的棋盤上，被他的手從一幅畫推到另一幅畫上，它們互相接近，又互相疏遠，在聚聚散散中表現着一種命運的無數迷幻的外形，它們就是沙漏。隨着生命的流逝，在畫家這個小宇宙裏，灰塵從天上落下來，落到這些小瓶子的渾圓的外側上，竟成地上豐富的沉積物。

人們曾多次談到這間畫室，拍過照，揭示過它的寂靜和清貧。也許這種繪畫的目的僅僅只是為了告訴我們不同於現代科學所提供的各種可靠性的一個明顯的事實：跟布羅尼鎮的畫家本人一樣，只要我們居住在這個世界上，我們就是這世界的中心。正由於我們思考，由於我們設想世界的各種表象，所以我們的棲身之處，才遠遠不是眾天體的狂熱的遊戲場，而是它們圍繞我們——僅僅是我們——作運動的一個固定點。在這個旋轉的世界中，繪畫是一個穩定的避難所。畫家是一個陳舊過時的人，執拗地固定在一個地方。對於他來講，他所在的那個地方就是世界的中心。畫畫，就是重新找回童年的安全感，就是身居一處，如回故里，就像處在一個由花園、房間和夏日的白晝構成的封閉的內陸世界，圍繞着這個世界，天地萬物在遙遠地旋轉着，鄉土和孤異是引導我們走向普遍世界的唯一途徑。

這些瓶瓶罐罐，這些玻璃的尖頂和柱子，同時也是一座座紀念碑。是地球在圍繞它們轉，而不是宇宙的齒輪帶着它們轉。一種令人吃驚的固定感從這些樹立在畫布上的「地標」上散發出來，就像爲了表現時間流動的過程而分佈組合在平面圖上的日晷，它們測探時間的奧秘，觀察它的意義——這些家用的小型觀象台主持着太陽精妙的禮儀。

同樣地，就像他從不更換他的沉思對象，畫家本人也從未離開過他的家，他的畫室，他的小鎮，他的鄉村格里扎那。這些永恒不變的瓶瓶罐罐，與其說是靜物，不如說是載滿閃光的物體。它們靜靜地伴隨着、充實着畫室，這些時間從上面無聲地滑過的日晷，它們對於畫家，就如同書房裏的書籍和修道會的小物件對於學者和僧士那樣必不可少。

但是，從1950年以後，這些日晷就不再投射影子了。這個靜止的世界再也沒有陰影，就像一個中午把一個白晝平分成兩半。在畫家早期的作品中，他已經感悟到某些日常用品所擁有的掙脫時間鎖鏈的奇特能力。但是，爲了表現這種能力，他必須使用這種能力，就像魔術師使用他的做過手腳的工具一樣：讓它們時隱時現，根據幻想來組合它們，利用數字和數量的彈性，通過同樣多的語言效果和畫筆效果，靈巧地把切割法和舞台透視法混同起來，最後使觀眾在強烈的鎂光下目眩眼花，從而再現影子戲劇的幻象。

這種被抽象繪畫所預感到的時間的現實存在——也是被大多數源於現

代印象主義的流派所回避的——他還在繼續摻合進他的畫裏，直到這畫變成爲一種用時間揉捏成的作品。

這是因爲他的畫所使用的材料本身也就是沙漏的材料。粉末狀態中的顏料和大理石容器屬於同一種性質，而畫家在顏色上塗的一層透明的淡色則讓人想起小瓶罐的玻璃屬性：透明色保護顏料粉，就像小玻璃瓶容納沙子，而玻璃本身又是用純硅石熔煉出來的，也就是沙子的純結晶體。

與玻璃的情和隔離性相對應的，是瓶子裏的粉末的生命力。生命從這些灰粉中噴薄而出，而調色板則出色地承載着從敘說生命、血液、存在的美麗的赭石到講述塵埃、死亡和再生的灰色的各種顏色。千百萬顆細粒從時間的細頸瓶流過，形成一個封閉的循環：從玻璃的硅酸鹽結晶到顏料的不透明的粉末衍生出一套可以一直上溯到最古老的傳統，上溯到宙斯和阿波羅的關於顏色的理論。就像普林（Pliny）在他的《自然史》中提出的「肅穆」和「歡欣」兩個對立的色調一樣，莫蘭迪也熟練地把黃、紅、褐的深沉和綠色、玫瑰色，以及他從喬托（Giotto）那裏看到的讓他痴迷的「異國色彩」的豐富和活潑相對照起來。一邊是各種赭石，沒有光澤，像一種原始的底色；另一邊是鉛丹、紫紅、靛青，這些鮮艷的色彩表現着小瓶子的透明。同時，一種複雜的切割法組織着物體和它們的位置關係。這裏面有一整套光和影的比例關係。與形而上繪畫所要強調的輪廓的勾勒相反，莫蘭迪更關心由顏色厚度的變化而形成的明暗對比。最後，在這些家庭小物件的背後向我們講述着的，

是從蜜糖一樣金色流動着的顏料變爲塵埃，變爲粉末的陰雲的過程：脂粉的乾燥和香膏的油膩充實了這種繪畫所再現的古老技法。

在它簡樸的外表下，在它着意表現的主題物的單調平凡下，莫蘭迪的作品實際上發展了來自人類最古老的精神活動的一種領悟、天趣和學問：觀察土地和天體、舉行宗教儀式、變換情景和體態：一種美容術和一種宇宙論，一種幾何學和一種人類學——這些具有天賦魔力的東西總是讓我們嘆爲觀止。

最後一點思考。如果灰塵沒有像掉進沙漏一樣掉進莫蘭迪的小瓶子，而是落在瓶子的外側，這就如同光綫從上面直落下來，照亮物體而又不產生任何影子。

灰塵是光綫的另外一種形式。它既是顆粒狀的塵埃，又是幽暗的光子，這種光子在照亮物體的同時，又像膠卷負片一樣把世界的價值顛倒過來。在這個過程中，它讓我們意識到時間無止境的循環流動。在畫布這塊淨土上，在畫家的工作室裏，有一個新的循環在形成。夜在這裏比夜晚更黑，從而成爲白晝；白晝在這裏是如此明亮，如此蔚藍、如此耀眼，以至於太陽也變成黑色的，掙脫了時間的時間，包容了時間的時間，鑲嵌住樂音的節拍，從緊張到和諧的不停息的過度：畫家的灰土變成了時間、光線、和人的歸宿。這些灰土變成爲我們的居所，我們的時日，變成爲莫蘭迪的一幅幅畫——這些散落在時間的海洋上的吉祥的小島。

余紅譯