

景觀

# 亞希加訪談——

## 畫家中的畫家之二

●司徒立

抽象藝術經歷過最輝煌時期，但今天，它已經成為了新的學院派，越來越顯得機械、呆板、貧乏、重複。人們已經不像早些年那些觀眾那樣崇尚、迷戀抽象藝術了，除非是為了裝飾的原因。

抽象藝術面臨的危機並不是一件新鮮事，第一次世界大戰之後所謂緩和、平靜的時期即其一。然而，它當前所處的危機，卻比它以前所經歷過的都要嚴重。這其實是一種信仰的危機——人們懷疑的不是它的可行性，而是它能否作為一種精神力量的可靠性。人們不僅對它因循守舊的價值觀念打上問號，而且問號涉及到「抽象」這一概念本身。此一信仰危機已經波及了全世界，正如奧迪加(Ortégua Muñoz Godofredo, 1905- )所說：「世界一旦發生變化，就是當上一代的信仰體系將被另一體系所替代時，人們會不知所措，不知該如何重新思考和看待這個世界……」。

抽象繪畫曾經給亞希加(Avigdor Arikha)帶來過顯赫的名譽，但是，在1965年的某天，他突然對這些抽象畫感到一種「絕對的反感」。他說：「猛地一下看見自己的畫，明白了我一直在重複同樣一種形式——再也不能畫這樣的畫了。我停下來，開始畫素描，由零再開始……。」亞希加重新把眼光移到現實世界來，素描在外部世界中所看見的東西。亞希加與當時流行的、同樣是把眼光移到現實世界的波普藝術的最大區別在於：波普藝術與傳統完全決裂，並摒棄所有的傳統形式，而亞希加則設法將自己的繪畫溶進傳統中去。另外，亞希加注意到傳統的寫實繪畫是「這就是我所看見的」，而他則在自己的工作中不斷提出「我看見的就是這些嗎？」他的畫對現實的感知提出疑問，而不是予以證實。他的《自畫像》其實就是種疑問的表現，那目光，是一個處於奧迪加描寫的那個危機時期眩惑不安



的人的目光。舊的理想難於讓人信服，而新的理想又沒有建立起來，這是一個難於堅持、難於表現自我真實性的時代。亞希加這時期的繪畫表現出一個勇者和智者重新審視這個世界，並以一種純粹的視覺方式，以一顆真誠的心對真實性的執着追求。

亞希加為我們探路。

下面是作者春節前訪問亞希加的錄音，由余紅女士翻譯，未經亞希加本人過目，文責由訪問者負責。

S：訪問者司徒立

A：被訪者亞希加

### 「抽象」——從嚮往到厭惡

S：很高興看到你的近作，它們讓我的視覺感到一種「充實」，我的意思是，正如中國古人說：「充實為之美」。你的朋友說你不但是一個畫家，而且還是一個學者，一個思想者，那麼還是讓你多談吧。

A：我首先要講的是，畫家的天賦其實是一種病，就好像某人出生時就帶着天花。一棵樹從土地生長出來，土地可以改變和扼殺這棵樹。對於畫家來說，土地就是我們生長在其中的文化——不光是文化，還有時代。有一些時代激烈些，有些時代平靜些，對於個人影響是不同的。而我所經歷的時代，是一個外界的法則統治着個人內部感情的時代，一個政治和文化專制的時代。有些是很明顯的文化專制，例如「流行」、「時髦」。由於我們很年輕，容易相信這些東西。我出生於歐洲一個我不知道的地方，先到巴勒斯坦——即現在的以色列。當時我十一歲，能講流利的希伯來語，別人很快發現了我的繪畫天分，讓我去耶路撒冷的貝扎雷藝術學校上課。40年代我參加了戰爭，1948年受重傷，成了殘廢軍人，給了我一筆獎學金去巴黎。我一直夢想去巴黎，腦子裏全是

克利(Paul Klee, 1879-1940)呀, 康定斯基(Vassily Kandinsky, 1866-1944)呀等等。但在巴黎的美術學校裏, 其他人反而幾乎不知道這些人, 當我談到康定斯基時, 他們瞪着大眼睛看着我, 真可怕! 當時我才二十歲, 我對自己說, 我是外地的鄉巴佬, 他們才是對的。但我懷着要成為抽象畫家的心願畫下去, 那時, 「抽象」對於我來說是一個神秘的概念。我曾希望畫出一種音樂一樣的東西, 就是說一種沒有客體、沒有對象的畫, 像「道」一樣, 是一種氣韻, 一種關於宇宙的夢。最後, 我終於成為一個抽象畫畫家了, 不是勉強地, 而是自然而然地成為抽象畫家的。1958-1965年期間, 我畫了很多, 不少是成功的, 在博物館展出, 很多畫廊來邀請。1965年, 我開始體會到一種絕對的厭惡感, 一種來自於身體的厭惡感, 我再也忍受不了抽象畫——我明白了所有這一切都是和一些空想的念頭聯繫在一起, 所有這些都是空想, 沒有甚麼價值的。現在我明白過來了, 但我是用了很多年才明白過來的。再也不能畫這樣的畫了, 我停下來, 開始畫素描, 從零再開始。

## 現象學式的視覺

S: 這個轉折過程很重要, 能否再講得詳細些?

A: 準確地說是在1965年3月, 我一

生有過多次危機, 當我們畫畫時都會有過危機, 有過絕望, 但這一次極其強烈。我對自己的繪畫形式極其反感, 猛地一下看見自己的畫, 明白了我一直在重複同樣的一種形式。我們畫畫是因為它吸引我們, 因為我們有這個慾望, 就像一個女人吸引我們一樣……

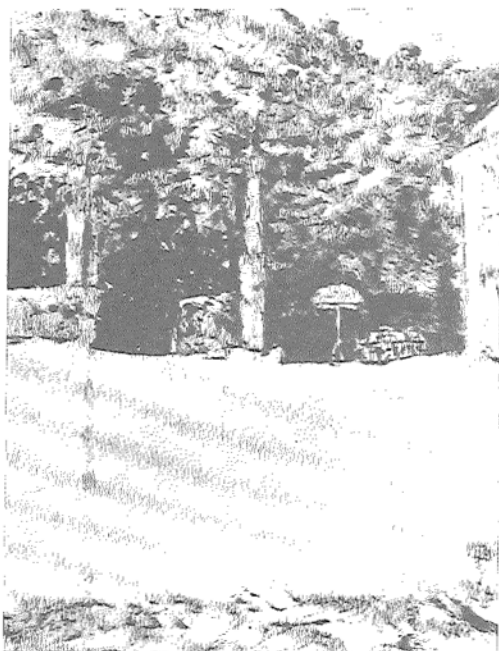
我的眼睛又有了一種極度的飢餓, 好像眼睛本身會飢餓一樣。所有我看到的東西, 我都想描下來, 在後來的八年中, 我只畫素描。到了1973年才又重新開始畫油畫。也就是說, 這過程很慢。我重新開始畫油畫時是突然爆發的, 當時不明白怎麼會這樣, 後來才明白了, 在這八年中, 我不但寫生, 還用毛筆畫過水墨畫, 我完成了從「抽象」轉到視覺繪畫藝術的過渡。我不知道怎樣稱呼這種繪畫。

S: 畫壇不是稱你們這種繪畫為「具象繪畫」嗎?

A: 當我們講具象繪畫時, 我想到的是畢費(Bernard Buffet, 1928- ), ……

S: 我以為畢費那裏只有一種記憶中的現實形象, 沒有你所說的那種視覺, 那種純粹的、現象學式的視覺。

A: 我不能忍受的是「具象的」這個詞, 因為「具象的」指畫家開始和結束一幅畫的時候, 他知道他作甚麼畫, 而我則不知道怎麼開始, 怎麼結束。我常開始畫一張畫, 然後就擱下來不了了之。對於我來說, 一張畫是一次詢問



(interrogation), 而不是一次肯定, 對不對? 當我畫畫時, 我試圖看我看到的東西, 試圖畫我看到的東西。

S: 你試圖畫你眼前所看到的, 這和畫「記憶的」、「想像的」應該不一樣, 因為記憶的、想像的畢竟不是「直接呈現的」。

A: 對, 你看, 這就是我們和表現藝術之間的區別, 如果我是通過記憶、通過想像來畫畫, 那我就是表現的了, 我不是這樣的。在我看來, 畫畫是抽出你眼見為實的東西, 就好像從樹上摘下一隻果子, 請原諒我像農民一樣地講話, 但這是我兒童時所受的教育。

S: 這沒有甚麼不好, 我想所謂現代危機之一就是「遠離了土地」。

A: 這一點很重要, 我們是在土地上被養大的, 我們都是在土地上生

活的, 對不對? 奇怪的是, 那些年當我重新開始畫素描、畫寫實時, 用法國人的話說, 「雙腳踏在土地上」時, 我被前衛派拋棄掉, 他們認為我很反動。請注意, 這是在巴黎, 而不是在美國。美國人弄懂了, 法國人卻沒有明白過來。當我重新畫寫實時, 他們才發現康定斯基, 這裏就有一個時間差的問題。這又回到時代問題上來了。一個時代, 永遠是一種眼光(一種觀看方式)的囚徒, 很少人能擺脫。

如果我們設想丟勒(Albrecht Dürer, 1471-1528) 出生在1929年, 他會幹些甚麼呢? 這就是我們應該問的問題, 如果牧溪出生在二十世紀的西方, 他會幹甚麼? 這是個很特別的問題, 天才和時代之間到底是甚麼關係, 這個問題應該提出來。

## 主觀真實

S: 很有意思，這就回到剛開始談話時的那個問題——畫家與傳統和時代的關係。是甚麼東西在其中將它們聯繫起來的呢？

A: 也正因如此，在畫畫的時候，最重要的是真實，不是客觀真實——因為我們不能擁有客觀真實——而是主觀真實；也就是說得揪住自己說真話的那一刻，我們大家都知道我們會作假，但作假是不應該的，應該講真話，就這些。

S: 你怎麼知道哪些是真話？

A: 這……自己會知道的，就像我們說話時用的不是我們自己的聲音一樣，比如我想，八大山人畫魚時，他知道自己在說真話，否則，今天我們對這條魚也不會感到可信，對不對？

甚麼是一幅畫，一幅畫是包含着畫家本人能量的痕迹，我用「能量」這個詞，也就是中國人說的「氣」，沒有氣就沒有藝術，沒有真實的時候，「氣」就不會流通，因此，你畫的東西本身並不重要：是抽象還是具體的，這一點也不重要，只要是真正從裏面往外面引出來的。

S: 對，中國古畫論中也有如是說。

A: 哪一篇？

S: 例如荊浩《筆法記》——「畫者，畫也。度物象而取其真……真者，氣質俱盛」。

A: 對，我也有這篇譯稿，中國畫家是最先明白氣的重要性。

S: 你怎麼把氣灌注於固定的形式中呢？

A: 它自己會形成自己的形式，當我們畫一張畫時，就這樣，就這樣（作揮筆狀）……在我們的勞動中，在一筆一劃中，它自己就能讓人感覺到。在梵高(Vincent Van Gogh, 1853-1890)的畫那裏「有氣」，在委拉士蓋支(Diego Rodriguez de Silva y VelaZquez, 1599-1660)那裏有「氣」，這是很明顯的嘛，但在那些刻意製作出來的畫裏就沒有氣。

S: 抽象畫那裏也有氣嗎？

A: 哦，不是這個，抽象畫裏是貝克特(Beckett)稱作「體育運動」的東西。

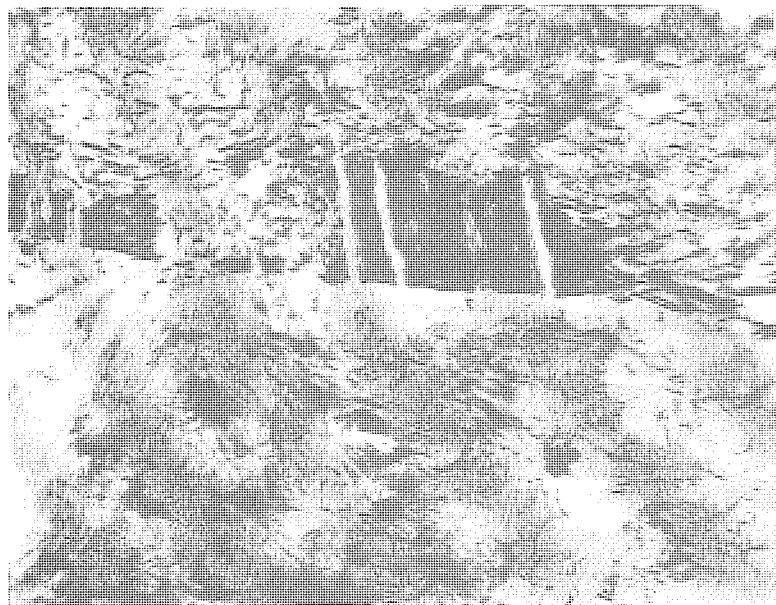
S: 哈哈，這個比喻簡直妙極了。

A: 當我們畫寫實時，我們畫這個手指，它不是這樣的，那就不行，得重畫。

## 以畫筆提問

S: 有一個問題，「現實」(La réalité)和「真實」(Verité)之間有甚麼不同？

A: 這個問題其實很簡單，現實，就是所有包圍着我們的，被我們的感官所覺察到的現象；而真實呢，則是我們覺察這些現象的方式，對不對？那麼，當我們覺察某種東西的時候，開始我們有點不肯定，正因為如此，我剛才說過：「具象藝術」這個詞對我不合適。因為首先有懷疑，我會問，我所看到的是不是這樣的？



從我們開始看的那一刻起，我們就有懷疑，而這些懷疑就是一幅畫的根源。我相信，所有畫家——我說的是真正的畫家，都不可能沒有懷疑，否則就很可怕了，這就是真假畫家之間的區別。

S: 也就是說，畫家的真實在於畫家本人對現實的探詢之中。

A: 對，這就像科學上那種經驗式的，而不是推理式的探究，我們用我們的畫筆提問。該用甚麼顏色呀，怎麼畫呀，等等。啊，我要給你看看一張小畫，我的女兒剛出生時，她的教父把這隻銀勺子送給她，我們一直保存着。這幅畫是我女兒的教父死後畫的，那時候我非常痛苦……我們不能強迫自己，這就是一個演員和一個畫家之間的區別。演員刻意讓自己唸別人寫的文章，而我們卻沒有必要強迫自己，它會自然而然地產生。我們也不知道它在甚麼

時候產生，就是這樣，沒有必要知道。

## 文化專制和延續性

S: 請你談談現代藝術與傳統之間……？

A: 甚麼是我們這個問題呢？那就是，藝術的延續性又一次被打碎——我不想用「傳統」這個詞，其實是傳統，但傳統這個詞已經貶值了，這很愚蠢。在中國，人們很明白傳統的重要性，這並不意味着重複古人已經做過的事情，可以做別的事情，但是是用傳統。

S: 在中國，現在已經不是這樣的了，人們對現代主義莫名其妙地狂熱……

A: 可怕就可怕在這裏。現在那些東方國家要尋找自由和真理的人在幹甚麼？難道想檢西方四、五十

年前的破爛？這很嚴重，我擔心中國也會發生同樣的事情，他們想做那些在西方早已經做完了的事情。問題就在這裏，這很嚴重，因為這些事情都是些蠢事，毫無價值。那麼到底應該怎麼做？這我也不知道，因為我們畢竟不可能支配別人。以前我們的災難就是文化專制——文化專制和政治專制，這些專制毀掉一切，毀掉了藝術的延續性。我所講的延續性，就是指三萬年的藝術傳統，因為我們人類有三萬年的歷史。

S: 當前的「文化專制」是指甚麼？

A: 就是流行的時髦、潮流、金錢等等，還有傳播媒體。

## 「現代性」與「時髦」

S: 談話開始時，你說過畫家的土地就是文化傳統和時代，現在時態的「時代」就是「現代性」。那麼，「時髦潮流」與「現代性」有甚麼區別呢？

A: 「現代性」不是被製造，而是被體驗，被我們無意識地體驗着，我們只是到了後來才確認它。而「時髦」卻不是「被體驗」而是「被服從」的。有些軟弱的人，他們沒有內在的生活，看到外面流行的東西，就相信那些東西是「現代性」的表現。這是錯誤的，就像尚·高克多(Jean Cocteau, 1889-1963)說的，沒有甚麼比時髦變得更快了。很明顯，這些可憐人會手足無措，時尚每幾個月

就變一次，又出來一種新的時髦。

在西方，時髦代替了真正的品味，遮蓋了一切。真正的品味沒有了。隨着時髦而來的是大眾消費、金錢等等。

最後，我認為，如果這場「戰爭」停止，我們能從中擺脫出來，將會有一個新時代到來——我覺得畢竟我們還是達到了某種境地。但是當前我們還得撿拾地上的殘屑，因為藝術教學不力，對未來一代的教育會有嚴重的問題。我發現有些在學校學藝術的人——或在這兒，或在美國、在日本——他們一下子就想搞前衛藝術，他們搞的是前衛，而不是藝術，因而甚麼也不是。其實，他們學的是如何取得成功，這很無聊，不是在搞藝術。問題就在這裏，是這個時代的問題，在哪兒都是如此。

司徒立 畫家，曾在法國龐比杜文化中心國立現代博物館舉行畫展及在意大利、巴黎、台北、香港多次舉行畫展，獲意大利Lubiam繪畫一等獎，巴黎學院費里翁繪畫一等獎，作品為多間博物館收藏。司徒立1949年生於廣州，現居巴黎。

文內照片、彩頁、封三及封底均是亞希加(Avigdor Arikha)作品。