

# 作為學術研究的繪畫

## ——具像表現繪畫研究 II

● 金觀濤 司徒立

畫家無論是強者還是弱者，在對世界的建構中都處於一個高高在上的位置。他雖無一技之長，但用自己的眼和手去觀看去思考，並頑強地從那個載着歷史榮辱的世界中提取圖畫。

——梅洛龐蒂

重要的是要避免一切先入之見，並試圖只看那些存在的東西……

——賈克梅第

#### 四 繪畫是創造符號或符號表達藝術嗎？

莫蘭迪 (Giorgio Morandi) 的一生已證明，繪畫的意義是為了發現新的視覺方式。因此，他是第一位名副其實的具像表現畫家。但是，有意識而明確地把視覺模式的發現定義為繪畫活動的本質，並用此回應現代主義和後現代主義的意義危機，還必須由一位親身經歷藝術現代化運動、並有可能對其進行批判性繼承的大師才能實現，這個人就是賈克梅第 (Alberto Giacometti)。

今天翻開任何一本藝術教科書和字典，都能找到賈克梅第這一詞條。這些著作對賈克梅第的推崇，差不多

都集中在他推動現代藝術方面的貢獻。他最早開創了超現實主義雕塑，離開超現實主義運動後，他又創造了如電線桿般屹立着、互不相干的人群。這些作品被認為是反映了現代人的渺小、孤立和隔離。他用簡單得如同一塊平板般的人體，表現了人在現代文化中的空虛。正因為思想史家把賈克梅第所表現的寒儉存在作為現代人的寫照，人們極易對他產生類似於葛雷柯 (El Greco) 那樣的誤會，認為他是風格主義的畫家。其實，只要我們宏觀地檢討藝術發展的道路，就可以發現賈克梅第的重要並不是他的作品成為現代人精神困境的象徵，而是他在現代藝術危機中重新發現了繪畫的意義。早在青年時代，賈克梅第就表

現出把握形象方面的巨大能力。他能做到畫甚麼像甚麼，這反而使他對傳統繪畫的逼真寫實性失去興趣。為了表達更深層的精神，他投入超現實主義運動。確實，賈克梅第不僅是超現實主義藝術的開創者，也是力圖將現代藝術表現方式推向極致的人。正是在不斷地探索自己內心感受表現方式的過程中，他發現了現代藝術的表現方法的困境，從而意識到畫家必須重新回到視覺中去。

眾所周知，現代藝術中表現方式發展的一個重要趨勢，就是繪畫語言的探索，其背後的根據是表現的象徵性和符號化。康丁斯基(Wassily Kandinsky)在《藝術的精神性》一書中曾把紅色說成熱情，藍色代表深遠，主張畫家可以用色彩的組合表現人的感情<sup>①</sup>。基於這種思想方式，只要畫家掌握某種色彩圖像的象徵性和含義，並理清種種象徵含義之間的結構，就可以在掌握繪畫語言方面更上一層樓。因此，在現代藝術中，畫家尋找表現感情的方式，總是同作品的象徵性符號化同步。大家熟悉的趙無極，他早年的繪畫便是一個明顯的例子：《船與漁夫》、《船塢裏的船》、《昔也納廣場》等畫具有明顯的符號意義；後來到《風》、《向屈原致敬》、《淹沒的城市》等作品中，繪畫過程直接與符號選擇等同。賈克梅第一開始也投入了這個用象徵和符號來作為藝術表現的運動，但他很快就發現，用象徵和符號來表現是與繪畫藝術存在着內在衝突的。賈克梅第在雕塑時總是先做一個人的模型，有手、有腳、有頭，但是這種表現不夠純粹。接下去，賈克梅第把看上去虛假和多餘的東西砍掉。慢慢地，剩下來的東西越來越少，雕塑最後變成了一塊平板。賈克

梅第驚奇地發現：「如果一個藝術家不考慮外界現實，只想把自我內在的東西表現出來的話，到頭來，他只能作出一件與外界現實相似的東西而已。」<sup>②</sup>

賈克梅第通過自己的實踐觸及到一個驚心動魄的事實，即甚麼是內心感情的表現？感情表現作為一種感覺的外化或移情，通常的手段是依靠符號。當人用符號來代表感情時，表現感情本質上只是人選擇符號的過程，而宇宙中並不存在一條客觀規律以規定符號和它代表對象之間的一一對應關係。換言之，人選擇甚麼符號來代表某一種感情完全是一種約定，也就是說符號和表現內容之間的關係往往是任意的、個人化的，也是沒有普遍意義的。對於詩歌、小說這些用符號組合表達意義的藝術來說，符號約定的任意性並不構成對語言的傷害。因為只要這種約定得到全社會的公認，它就不會妨礙符號組合可以表達準確的意義和內容。但是，繪畫是一種用符號組合表達的藝術嗎？固然，某些著名的畫作會因為社會公認其象徵性含義而成為普遍的符號，畫家甚至可以用這些符號性的繪畫組合產生新的畫，但這畢竟不是繪畫藝術的本質。畫家的原創能力表現在畫一張人們從未見過的新畫，而不是把舊畫組合起來加以拼湊。

雖然不少藝術家早就發現繪畫同小說、詩歌不同，它不是一種用符號來表達的藝術。畫家畫一幅畫不是倉頡造字，其目的並不是創造新符號。但賈克梅第最早清楚地意識到，繪畫藝術如果要表達人的感情和各種感受，唯有將其寄託在非符號的視覺形象上。也就是說，如果繪畫藝術在今天仍有其自身意義的話，那麼就只能是因為它表達了畫家真正看到了甚麼，而主觀感受和感情只不過是寄生

在這種視覺經驗之上的東西。一個畫家仍可以把表現自己的感情和感受看作繪畫的目的，但為了達到這個目的，他首先要探索那個非符號的視覺世界，把真實的視覺經驗畫出來，讓真實的視覺形象成為感情與感受的載體。因此從1935年開始，賈克梅第就告別了抽象藝術，他堅信如果繪畫要具有公共性，就必須回到視覺中去，而回到視覺就必須去寫生。

## 五 甚麼是新視覺模式的發現？

但是一旦把繪畫定義為視覺藝術，繪畫表現的首要對象便不是感情而是視覺真實，賈克梅第立即陷入那個在現代藝術興起之前就已經存在的巨大陷阱中：真實的視覺經驗似乎早已被前輩畫家窮盡了。在照相、攝影技術高度發達的今天，準確地記錄視覺形象根本不需要畫家。賈克梅第在與施奈德 (Pierre Schneider) 的談話中詳細地描述過他的苦惱。他幾乎為此而想放棄繪畫，因為就算這樣繼續畫下去，也只是重複畫那些已經知道的東西。既然視覺的探險已經完結，就應該宣布畫家這種行業的過時。賈克梅第為這個難題苦惱了很久。有一天，他終於找到了解決問題的辦法，他發現畫和人所看到的世界是完全不同的。一張畫無論如何逼真，它實際上與人所看到的東西完全不同。其實，這是人所共知的事實，只是一般人不再將這個含混不清的感覺追問下去。而對於賈克梅第來說，既然畫(或照片)並不同於真實的視覺，那麼就必須去搞清楚所謂一張畫表達某種真實的視覺經驗的內在含義究竟是甚

麼。注意，這裏有兩個前提：第一，畫不是符號，它表達的某物不是靠約定；第二，注視一張畫也不等同於看現實的東西，那麼人憑甚麼可以認定這張畫逼真地表達了對象？

經過反覆思考，賈克梅第發現，視覺模式才是問題的關鍵。事實上，人之所以認為某張畫像某物，正是因為這張畫記錄了某種看的方式(視覺模式)。在觀看畫時，這種人們熟悉的視覺模式被激活，某物才被認出。舉一個例子，為甚麼用焦點透視畫出的風景會被認為是立體的？事實上，人感受(或把握)空間的一種常用方式是把眼前的一個平面不斷後移，這個平面最後在無窮遠處變成一個點。而所謂繪畫中的焦點透視原理，就是把這一平面後移的軌跡畫在同一平面上。當人們用焦點透視來畫畫時，意味着這些畫能觸發人們早已熟悉的把握空間的視覺模式，於是平面上的圖像被認為表達了立體空間。顯然，所謂視覺模式就是人觀看世界的方式，它取決於人的生活經驗特別是知覺過程。例如焦點透視這種視覺模式的存在，是因為人生活在三維空間中，平面後移模式是每個人都有的感受空間的經驗。所謂文藝復興時代的大師發明焦點透視畫法，實際上只是發現這種視覺模式。由於知覺過程同學習有關，一些特殊的視覺模式是可以靠學習建立起來的。例如，今天很多畫家把他看到的一切還原為立方體、圓柱體和球體，用幾何形體的組合來觀看對象。實際上，這種視覺模式很大程度上依賴於自塞尚 (Paul Cézanne) 開始的繪畫教學，最早是塞尚發明了這種看的方式。他常在大街上攔住朋友說：「你瞧前面那人，咳，那是個圓柱體，他的手臂不算數。」後來美術學院的教

育不斷強化這種模式，用它來教學生如何抓住對象。賈克梅第意識到，人們之所以認定真實的視覺經驗已經被先輩大師窮盡，或以為完全可以用照相機和攝影機來表達，這是因為他們不自覺地被束縛在某種習慣的視覺模式中。

當視覺真實被下意識地等同於某一種視覺模式所看到的東西時，人們只能看到那些熟視無睹的景象。賈克梅第曾這樣寫道，在1945年以前他看到的是一個平庸的世界。他相信大多數人和他一樣，「我們從來沒有自己看見過東西，而是通過銀幕觀看，一個人在走進電影院和走出電影院有甚麼不同」。賈克梅第之所以把時間定在1945年，是因為自此以後他每時每刻都在同早已熟悉的視覺模式鬥爭，力圖從中跳出來。賈克梅第的非凡之處在於：他第一次揭示了那些只有畫家特殊的經驗才可能具有的視覺模式，從而把發現新視覺模式看作為繪畫的本質。有一次他為一位年輕姑娘畫像，他突然發現姑娘的頭變成了頭蓋骨，唯一有生命的是姑娘眼中的那一道目光。賈克梅第看到這駭人的奇景，並不是他大腦突然產生錯覺，而是他具有常人沒有的視覺模式。從年青時代開始，他就長時間地研究和寫生人的頭蓋骨，以致於以後每當他畫活人時，只要願意，他總能透過活人看見一個頭蓋骨。而一般人是不會把一個姑娘看成一副頭蓋骨支持的一道奇異的目光的，因為他們不可能如同畫家那樣經歷足以形成這種特殊視覺模式的經驗和訓練。

我們知道，專業畫家常常有類似賈克梅第的這種體驗，但他們通常只將其看作一種造型方法或所謂意象，而沒有意識到它並不是可以任意誇張的客體之變形，而是在某種視覺模式

下看到的真實。事實上，人的頭蓋骨是一種隱蔽的存在，只有通過特殊的訓練才能看到它。一旦意識到它是某種視覺模式下的真實，那麼，畫家從對人體的研究把人臉看成頭蓋骨，這本身意味着視覺模式的發現，即畫家通過研究打破了常人的視覺模式，而建立了繪畫這一專業特有的視覺模式。顯然，這一過程可以無限地進行下去，可以不斷發現新的視覺真實。

賈克梅第發現，畫家只要從一種習慣的視覺模式中跳出來，他將發現一個全新的視覺世界。他曾這樣描述視覺的解放：「我記得很清楚，在蒙巴勒斯大道上，我突然有一種處身於從未見過事物面前的感覺。是的，從未見過，完全不認識，太美妙了！蒙巴勒斯大道變得如一千零一夜般奇妙……一種令人不可相信的靜。」賈克梅第甚至被這種新的視覺模式嚇了一大跳：「早上當我醒過來，房子裏有一張椅子上搭着一條毛巾，但我卻嚇出一身冷汗，因為椅子和毛巾完全失去了重量，毛巾並不是壓在椅子上，椅子也沒有壓在地板上。」<sup>③</sup>這裏，蒙巴勒斯大道、椅子、毛巾一點都沒有變，變化了的是賈克梅第觀看它們的方式。那麼對於同一個觀察對象，可以有多少種我們不知道的、新鮮的看的方式呢？顯然，這是一個必須由畫家的實踐來回答的問題。或者說，它規定了畫家所特有的、不同於科學家的求知活動。畫家的使命是打破人們熟悉的或由前輩先師建立起來的視覺模式，不斷發現新的視覺模式。賈克梅第從此就沉浸在這種發現新視覺經驗的焦慮和狂喜中。他曾這樣說過：「奇遇，大的奇遇，在於每一天，從同一張面孔上，看到某種不曾認識的東西出現。這比所有的環球旅行都要偉大。」

## 六 「現象學式的觀看」和絕對真實

當繪畫把尋找並表達某種新的視覺模式作為終極目的時，那已被莫蘭迪實現但理論上一直不清楚的問題，即甚麼是繪畫中的求知，也就迎刃而解了。當某種視覺模式並未被畫家表現出來之前，它雖然早已被人們習慣或隱含在少數人特有的經驗之中，但這時它只是屬於尚未被發現或認識的真實，而只有畫家將其畫出來，才標誌着人類在視覺模式認知中的發現。在這一意義上，繪畫成為嚴格的學術，視覺模式的發現，界定了作為一個專業繪畫的特殊探索領域。在人類歷史上，某種新研究領域的發現大多都具有相關性。與賈克梅第認識到人看到甚麼取決於觀看的方式的同時，現象學研究有了重大突破。1945年，梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 發表了《知覺現象學》(*Phenomenology of Perception*)。梅洛龐蒂的現象學理論通過法國知識份子的現象學圈子與賈克梅第的探索交互作用，誕生了用現象學語言表達的具像繪畫的方法論。

雖然胡塞爾 (Edmund Husserl) 在本世紀初就指出人對世界的認識取決於人的意向性，但是人的觀念和意識如何影響人的知覺尚一直不清楚。現象學打破了西方近代哲學心物(或主客觀)二分的傳統，主張從人的意識取向來考察存在，認為一切真實都離不開觀察者的意識，從而與人的意向性無關的真實是沒有意義的。也就是說，一切真實都應該是客體與主體交互作用而產生的主觀真實。這在哲學上已經暗含着畫家追求的主觀真實具有不可窮盡性。但德國現象學家的研究重點在於意向性本身。胡塞爾晚年更把

現象學研究引向超驗層面<sup>④</sup>。這一切使得用現象學來討論視覺經驗在相當長時間中被忽略，直至梅洛龐蒂的著作發表以及法國出現了不同於德國的現象學流派，情況才出現改變。事實上，正是梅洛龐蒂第一次系統地證明：人的意識是如何參與對世界感知的建構。我們看到的世界之所以是這個樣子，以及我們的空間感和對身體的知覺，這一切均同人的意向性或意識流有關<sup>⑤</sup>。正如一位研究者所指出的，梅洛龐蒂的《知覺現象學》所代表的現象學研究方向與胡塞爾和海德格爾 (Martin Heidegger) 的最大不同，就在於他強調肉身主體<sup>⑥</sup>，即人的身體運動在建構經驗中的巨大作用。也就是說，如果我們把意識對存在的建構分成三種方式：第一是用身體來感受；第二是用眼睛的觀看；第三是用符號表達的觀念來把握世界，那麼梅洛龐蒂所看重的是身體和眼睛。他力圖把握排除一切符號與觀念後用身體和眼睛所直接感知的世界。顯然，這種現象學方法同賈克梅第的繪畫不謀而合。以賈克梅第為代表的具像表現繪畫，可以把知覺的現象學作為自己的方法論。通過現象學的分析，一種藝術史上聞所未聞且唯有畫家才能承擔的認識論使命終於被提出來了。

既然人對世界的知覺取決於人的意向性，即人看到了甚麼同他看世界的方式有關，而這種觀看的方式又被人過去的特殊經驗和由這些經驗形成的觀念決定，那麼只要我們不斷地去排除對世界先入為主的觀念，我們就可能得到全新的視覺經驗。賈克梅第的打破原有視覺模式，相當於現象學中將人先入為主的觀念懸置起來，這就是一種所謂「現象學式的觀看」。畫家畫畫必須首先學會「現象學式的觀

看」。而且當某一天我們能將所有先入為主的觀念排除出去，僅用我們的身體和眼去感知，這意味着我們將獲得一種先於觀念也是最為客觀的知覺。這時，事物不是通過我們觀念的建構加以呈現，而是用自己的存在方式呈現出來。如果我們將這種排除了一切先入為主的觀念之後所看到的事物稱為絕對真實，那麼畫家繪畫的終極使命便是去發現並表達絕對真實。一種體現現象學哲理的繪畫產生了：表達絕對真實就如同尋求終極真理一樣，成為畫家最終目的，它構成了繪畫活動的最高理想和超越層面。然而，要做到排除一切先入為主的觀念去感知事物是極為困難的事，而且對於那種把一切觀念都懸置起來的意識狀態是甚麼，也很難講得清楚，它是不是佛教中的般若？正因為一下子難以達到絕對真實，於是現象學的繪畫把一步步地破除人的下意識對事物先入為主的觀念（或習慣）作為它的目標。一張成功的繪畫首先要向人們發問：你所看到的東西真是那樣的嗎？而且排除先入為主的觀念是一個近於無窮的過程：去掉了一種之後，仍有另一種先入為主的陳見存在。這樣，繪畫向絕對真實逼近應是一種抹去一再畫一再抹去一再畫的反覆循環。為了使繪畫能夠逼近絕對真實，而不是以另一種偏見結束，一幅畫必須保持未完成性……。總之，從現象學的原理中產生了我們在第一節所敘述的具像表現繪畫的三個基本原則。

1945年後，賈克梅第一直處於這種尋找絕對真實的探索中，沙特（Jean-Paul Sartre）稱之為「絕對的追尋」。賈克梅第曾這樣描述自己每天的生活：「我對藝術感興趣，但對真實更關心，我想每天都接近（真實）一點，為此我

奔走不停，我從沒有像現在那樣不休止地工作。我肯定這是一些從未做過但很快將過時的工作，就像昨晚或今早做的這些雕塑，為了這些作品我工作到今早八時，現在我繼續做的就是超過它。就算現在它們已甚麼都不是，但對我來講它已比原先前進了。而且是一次性地永遠不會倒退回去，我不會再去昨晚做過的事，這是一次『長征』（C'est la longue marche）！」<sup>⑦</sup>

在某種意義上，賈克梅第與其說是一個藝術家，還不如說更像科學家和學者。他宣稱：「無論有成果與否，成功或失敗，我無所謂。對於我來說，無論如何它們總是失敗的……我沒有甚麼要求，有的只是狂熱地繼續下去。」<sup>⑧</sup>這裏尋找絕對真實已是一種終極關懷，繪畫終於被賦予了一種如同學者追求真理一樣的生命意義。

### 註釋

① 康丁斯基（Wassily Kandinsky）著，吳瑪俐譯：《藝術的精神性》（台北：藝術家出版社，1995）。

② 蒙田譯：〈賈克梅第與喬治·夏爾波尼對話錄〉（原文“Entretien avec Georges Charbonnier”出自法國科學與藝術出版社出版的賈克梅第的《隨筆》，中譯為未刊稿）。

③ ⑦ ⑧ “Ma Longue Marche: Entretien avec Pierre Schneider”, *L'Express*, 8 juin 1961.

④ 赫伯特·施皮格柏格（Herbert Spiegelberg）著，王炳文等譯：《現象學運動》（北京：商務印書館，1995），頁202-11。

⑤ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1962).

⑥ 劉國英：〈梅洛龐蒂的現象學方法〉，《中大人文學報》，第一卷（香港：香港中文大學文學院，1997）。