

藝術之終極追求

賈克梅第之藝術內涵(下)

史作檉



賈克梅第(Giacometti, Alberto 1901-1966)

請在黑暗中來看我的作品吧！

(Giacometti, Alberto 1901-1966)



六、

如果在藝術或整個文明之進行中，我們對於「人自體」的問題，果能有一清楚的分辨能力，然後我們再來講「方法」（即屬人存在之形式延伸物）的問題，我們就不會被方法所阻止，並陷於混淆的地步了。

如以賈克梅第而言，被他所放棄的方法，可有兩大方向：

- 一為近幾何的方式。
- 一為近情感的方式。

其實，所有被人所採用的方法或方式，大凡都被包含在這兩種基本方式之作用中。

尤其是在視覺藝術中，所有具有了一定形式之表達，都必具有某程度之幾何性質。同樣，所有具有了某程度幾何性質之形式表達，事實上，也必具有某程度之心靈或情感性質。當然，在藝術世界中，也可以按照歷史的腳步或需要，將此二者做成極端性的表現，其實，這也就是廿世紀現代藝術中之一大特色，而其最具代表性者，莫過於立體主義與超現實主義之形成。立體主義傾向於一種徹底之客觀之形式表達，而超現實主義則傾向於一種徹底之主觀之內容表達。在一般情形下，我們會以為形式、客觀、幾何是一種方法或方法性之表達。而情感、夢幻、直覺、矛盾或衝突，是一種更近於人本身存在，而達「方法」性之表達。其所以如此，說實在的，那只是因為人離開屬人之自

體世界尚甚遙遠的緣故。若如賈克梅第極端地傾向於屬人自體性表達之標準來說，不但立體主義只是一種stupid undertaking的方法，同樣超現實主義也只不過是一種stop gap之方法罷了，二者同樣距他所標榜之屬人實體之表達在甚遠之距。

說起來，這恐怕就是瞭解賈克梅第藝術之最困難的地方了。

因為是實體，就不是方法。是方法，既非實體，同時人也不可能對實體加以充分地描述、說明或解決。方法只是屬人存在之形式延伸物，幾何如此，情感亦然。表面上看起來，情感、內在、夢幻、直覺等乃更近屬人自體之物，但仍只不過是一種比幾何、形式、客觀、外在稍近屬人本身的存在，或一種較具內在性之功能表達。但若與實體或人自體的存在本身而比，却仍只不過是一種屬人外在延伸性之功能表達，並談不上屬人真正實體性的自體表達。不過，遺憾的是，唯真正以自身之實際追求與努力真正切近屬人自體的藝術家，才能真實地分辨什麼是真正的實體，什麼是方法。反之，若稍差一步，即無法有真實的分辨，而落於二法之間而已。

必先有自體之可能，才有自體法之可能。

但自體本無法，若以賈克梅第之藝術智慧追求終生，勉或為之，亦可得一勉強之法，此法可謂之「混亂法」。



七、

我想所有看過賈克梅第五十歲後，油畫肖像的人都會清楚地看到，那實際上已是一種無法之法。

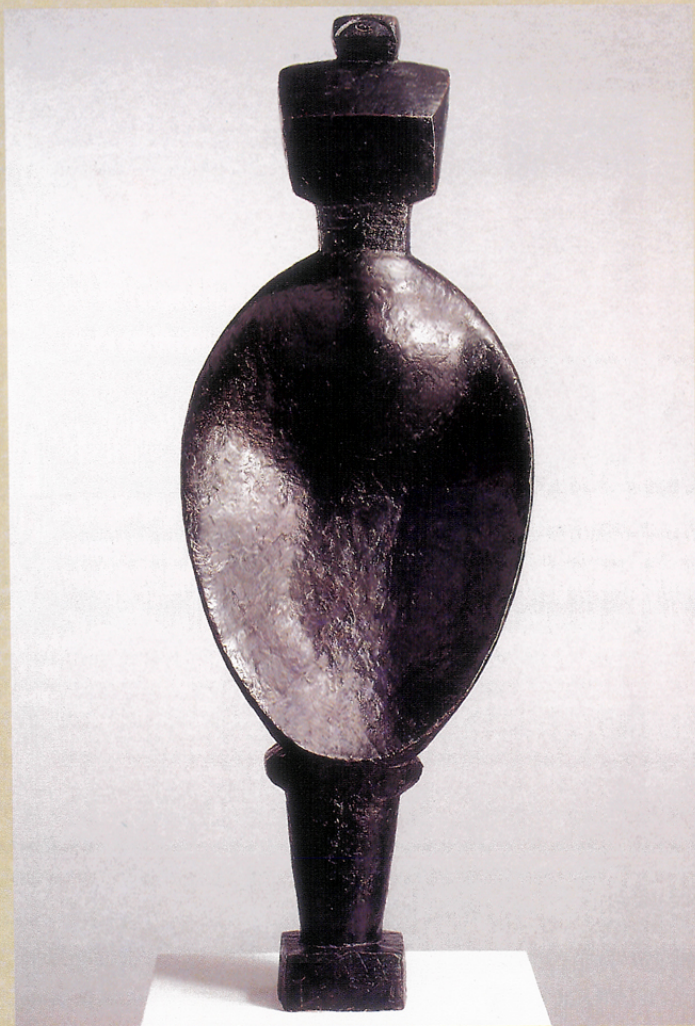
此一無法之法，無法以一隻普通的眼睛，在一種有明亮光線之視覺環境中，操作並成型。反之，它似乎是在一種非常空曠而略顯陰暗的空間中，隱約地在摸索中操作而行進。一筆一塗，一色一模糊，一層層一進進，在忘却了一切既有技

法的情況中，亦似透過千萬種筆法、色調或一種可能方法之尋索，謎樣地在一種不盡深度的世界中探索並前進却時常有一種不可思議之實體般的映像已隱約而透見，但又無論如何無法以一隻普通的眼睛確實而看到。

混亂法即空曠法、陰暗法、隱約法、不止畫法，亦即人面對自體時之焦慮法、緊張法，或即一人唯一近實體之整然之法。

這也一如賈克梅第晚期之雕塑，切切割割，捏捏團團，一切以普通的眼睛可看到的東西都不見了，却又隱約地於猛然間一個眼

賈克梅第
十九歲時的作品。
布津諾III
1920年
油畫
33×46 cm
蘇黎士
私人收藏



賈克梅第
Spoon woman
1926年
青銅
144×51×23 cm
蘇黎士
賈克梅第基金會藏

角，一片鼻子，一個嘴巴，或一看似僵硬，實際上，却又充滿堅忍表情之行走的動作，一下子從一種不可思議的混亂中透顯出來，不一會，當我們稍不注意的時候，它又隱沒在那一片凹凸不平混然不清的背景中。

它是一種非常困難令人真切地接近並有所企及的藝術，但當我們一旦對此有真切的領會之時，却又毫不遲疑地放棄那一切外表上看似有所表達之高度技巧與意圖，慨然地一直鑽進那一個看似充滿貧困而瘦瘠之屬人自體的面對中了。這在人生或藝術之途中，並不是一個容易達成之成果，至於說，賈克梅第所曾經歷的人生歷程，於此先不去多所述說，現在只就他果然達成此「自體」面對與不止尋求中，最後所獲致之「混亂法」的艱苦歷程，方法性的略述一二。

八、

在賈克梅第之六十六年的藝術生涯中，其所經歷之方法，可分兩大部份：

一部份是屬於他所遭遇之歷史或社會性的方法部份。

一部份是屬於他自身個性中所特有之視覺、美學或哲學性的方法部份。

歷史或社會性的方法部份，可從他出生後的環境談起：

他出生在一個以印象畫風為主的藝術環境中，他父親本身即一有成就之印象派畫家。但無論如何，印象畫法始終並沒有成為他藝術生



喬托 哀歌 義大利，帕杜納，阿雷納教堂藏

涯中之主要影響力。頂多在他二十歲以前，曾畫過一些近Pointillism的繪畫而已，但他早在他十來歲時，對他將來要開拓的藝術世界已有所實際的感觸，並在他十七、八歲時，更確定了他「縮小」性的畫法了。

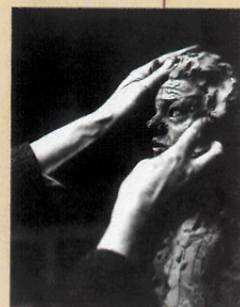
賈克梅第十九歲到了Italy，不論在經驗還是學習上都有了新的開拓。最主要者是他接受了兩種繪畫風格的刺激與比較性的影響：一個是Tintoretto，一個是Giotto。雖然他曾經被Tintoretto那絢麗色調大動作的製作所感動，但事實上，當他面對Giotto時，他仍不能不實實

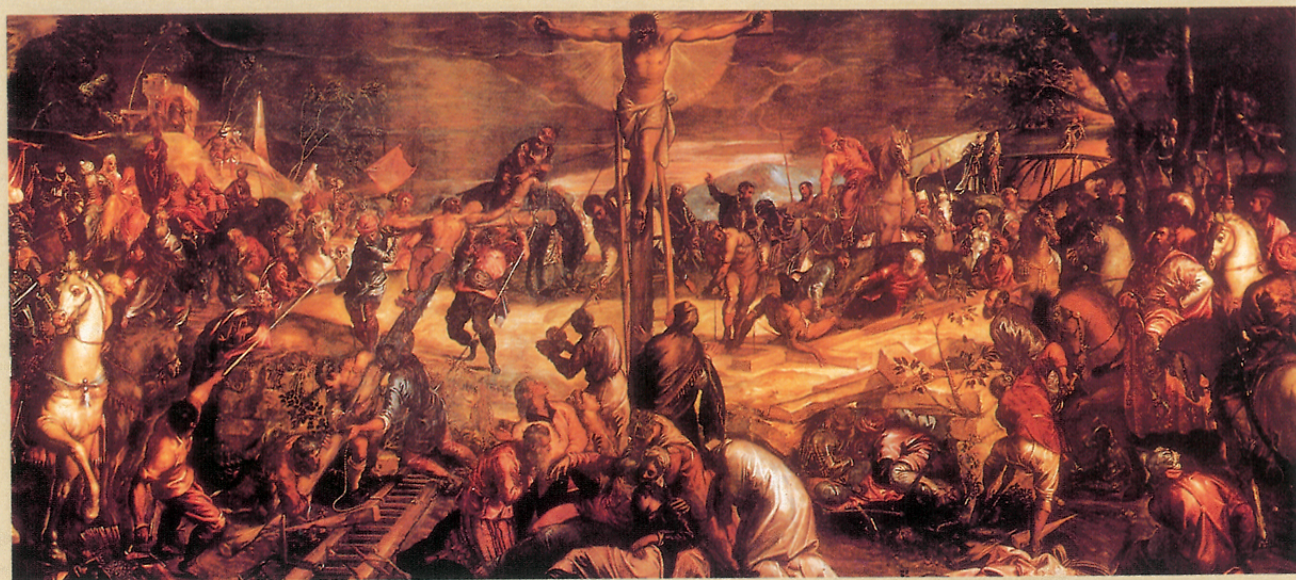
在在的向自己證明，他只屬於Giotto那簡練筆法而小動作深表情製作之同類。

賈克梅第二十二歲來到Paris全面接觸Avant garde等新潮流的風氣。儘管他並不被Boudelle瞭解與賞識，但無論如何Paris那自由而開放的藝術風氣，對他仍猶如一種精神性的解放，並樂於此中，甚至更形成了一種終身性的影響。當然其中對他來說，最具影響力的方法攝取，可有兩種：即Cubism和Surrealism。

其中Cubism的作品，諸如Spoon woman, The Couple等。

(Giacometti, Alberto 1901-1966)





丁多列托 (Tintoretto, Jacopo) 釘刑圖 1565年 油畫 17'7"×40'2" 威尼斯

丁多列托
(Tintoretto, Jacopo)
聖馬可拯救信奉基督的奴隸
1548年
油畫 13'8"×11'7" 威尼斯





賈克梅第
Woman with her throat cut
1932年
青銅
22×75×58 cm
蘇黎士
賈克梅第基金會藏

Surrealism的作品，諸如Woman with her throat cut，尤其是The invisible object等，都是當時潮流中之傑作。

不過，其中最值得我們注意的是，他之所以以一開放的心靈，順從了當時的時潮以從事於創作，一方面固然是由於這些方法，確實附和他自由創作的意願，但在另一方面，他之所以順從了時潮，僅止於一種「方法」性之「嘗試」，全不涉及他以他所固有之「Smallness」之視覺方法與內容的表達。換句話說，對他而言，外在永遠是外在，他永遠是他自己。其實這就是他之所以能成為廿世紀真正藝術代言人之一種根本原因。此亦無他，即：

方法是方法，人是人。
潮流是潮流，我是我。

賈克梅第是真正有能力從事於「人自體」探討的藝術家，而不只是一個時潮之畫家或雕塑家。

或者這也正如他自己所說：

我所愛的是真實，而
不一定就是藝術。

或當他嘗試過一切時潮之方法之後，他對他自己說：

也許我應該再回到我
原來真實之「自然」的探
討上了。

其實這就是在三十五歲，脫離 Surrealism，而恢復他實實在在在人像雕塑的探討上。

毫無疑問地，如果賈克梅第沒

(Giacometti, Alberto 1901-1966)



賈克梅第的父親
Giacometti Giovanni
即是一位印象派畫家。
Giacometti Giovanni
雕塑家
1923
油畫
73.5×66 cm
蘇黎士
賈克梅第基金會藏



(Giacometti, Alberto 1901-1966)



有這樣做，沒有再回到自我，回到人本身，並確實地重新建立起人與自然間之直接而毫無中間性方法存留的地步，他就根本不可能通過他十年的努力，開拓了他 Walking man 之新領域，並在真正屬於人的藝術世界中，有所成功。

但賈克梅第之這種成功，到底是由於外在的影響呢？還是由於他固有之天才型的特殊視覺能力與「真實」的要求？我想二者都有。但另一方面我們也必須要知道，外在之方法性的影響恐怕仍只是他自身固有能力的一種反證而已，其本身特殊視覺之能力與趨向於「真實」的不止要求，才是他成功之最要因素。那麼我們現在再來看一看完全

屬於他自身之特殊視覺的方法，如何使他導向於「混亂法」之「自體」描述。

九、

賈克梅第整個藝術來自於他特殊之視覺方法，而此方法我們可以稱之為「縮小」法，亦即「Smallness」的要求。此一特殊之「縮小」法，是否有其特殊之生理因素，我們並不得而知。不過按其自身的說法，是有其理論之背景的。關於這一部份，我們也可以稱之為「距離」

法。他說，當人看東西的時候，東西的樣態事實上是靠距離決定的。不但如此，假如我們站的較遠，可以看事物的整體，却無法清楚細節。反之，假如我們站的較近，可以看到細節，却又可能忽略了整體。

當然這種距離的看法，事屬平常，並無何特異之處。問題是，賈克梅第並不是一個愛好整體性大物的雕刻家。因為在他來說，大型雕刻是容易的事，小則不然。為什麼？因為賈克梅第所謂的小，並不只是小而已。直接來說，其小，即實體或本質的意思。因為當人接近部份以探究究竟時，那個部份事實上已經又變成一個整體了。這樣累次而進，其小最後所得，即一本質性的事物。說起來，這就是賈克梅第異於他人之處。換句話說，他的「距離法」如果就是他的Whole-part theory，那麼他的Whole-part theory實際上，即他所特有的「本質法」、「實體法」或即「自體法」。

就是因為這個原因，一方面我們可以說，賈克梅第的雕刻是從外面一層剝進去，最後才得以呈現的深度表情。但同樣我們也可以說，他的雕刻又何嘗不是從一種內在的本質裡，向外而呈展的一種可能的表情？不過，實際上，在另一方面，我們也很清楚，像這些形式性的解釋都不是最重要的事，因為沒有一個真正的藝術家，其創作就是靠了這種說得清楚之外在性的方法、說明或技術，而得以完成的。這也一如我們前面所言，科學與藝術有一根本上之不同點一樣。

科學基本上是以「人」為基礎，向外發展或延伸，最後尋求一種客觀對象物之解決。

藝術則相反，它是從人的外在向內而回歸，並尋求一種屬人本身之自體性的解決。

科學向外發展，當然可以是理性、分析而客觀的。

藝術向內歸，它自然就會形成人面對自我時之一種緊張，甚至是一種矛盾或混亂。但也唯其如此，一種真正具有創造性之藝術品的完成，當然不可能靠了一種外在的、客觀的或分析的方式，就可以有所完成，反之，它靠的是一種做為一切外在基礎之屬人本身的經驗、感觸，甚至是一種焦慮、緊張或純粹性之直覺或情感。如以賈克梅第的方式而言，我們也可以叫做「瞬間統合法」，其所謂統合，即統合時間與空間，現實與理想，動些靜等。換句話說，一切外在具有了某種形式之客觀物，事實上，於其終極之結構上，都可以歸納為一二元性之矛盾系統。但此二元矛盾系統之統合，不可能再是任何客觀的、理性的、或外在分析系統，反之，它就是一種與藝術非常接近之屬人存在性內歸系統。或一種真正徹底的藝術，實際上即在以一存在性之方式，向我們提供了這種真正向人本身內歸而尋求統合可能之根本狀況。

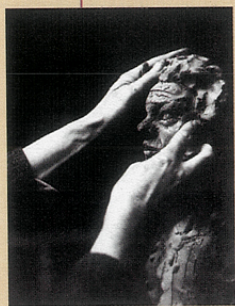
所以說，像這種瞬間統合法，在人的實際存在狀況中，就是一種瞬間緊張法，或瞬間混亂法。這是藝術世界中的一種根本特質，同時更是賈克梅第藝術中，一種方法性的能力與特質。而這種例子，在賈

(Giacometti, Alberto 1901-1966)



賈克梅第
搖晃
1950年
青銅
60 cm高
私人收藏

(Giacometti, Alberto 1901-1966)



克梅第一生中，真可說是不勝枚舉。比如說，有一次他去看電影，看到一半，突然間銀幕的「人」「物」完全消失而成為一些黑色小點。然後他緊張地看一看他四周的人，同樣也失去了原來的形像，於是嚇得他趕緊從電影院裡跑了出來，以為到了馬路上會好些，可是沒想到外面的世界也變成了一團神秘不可知，似乎整個世界被一種不可知之靜止與空無所籠罩並吞蝕。

像這一類的事件或經驗，也許很平常，也許很特別，但對於一個年近 50，曾經捨棄了所有歷史或時潮性之方法、理論，並奔向於屬於他自己獨特的藝術風格的藝術家而言，仍舊令人不能不付出真切之注意。

賈克梅第其他的例子，諸如：

生死同時之經驗，

人與自然間之「見」又「不可見」的經驗，

形狀消失之經驗，

永不能完成之經驗，

等等。

所有這些事情，加在一起，似乎在告訴我們說：

藝術家常有一種能力，在他捨棄了一切現實或理想的個別而片面的尋求之後，於其追求之極致上，

於剎那間，將一切現實與理想之各種可能，同樣以一種極致之方式統合而為一，並形成極大的衝突與矛盾，同時也使他自身陷入了不可遏抑之極大的焦慮與緊張之中。但是那些個別、片面、甚至是膚淺的現實或理想的尋求，早已成過去，煙雲已去，更無所回頭，於是藝術家至於此地，其唯一之出路，即於極大的混亂、衝突、矛盾、焦慮與緊張中，面對自身，設法於暗黑一片謎樣的背景中，認真而切實地抓出一點具有實體可能之表達來。所以賈克梅第常說：

請在黑暗中來看我的作品吧！

其實這也一如他在那空曠的油畫背景中，設法描出一點點屬人的本質來是一樣的道理。

所以說，假如我們根本就沒有能力捨棄那些屬於歷史、社會、時潮之方法、理論、乃至各式各樣之有關理想或現實之個別而片面的追求，並來到那一極其空曠、黑暗而混亂的背景中，使自身陷入了極其焦慮而緊張之境域，我們又怎麼能真切地體會那一點點屬人極限式之自體性本質的表達呢？

這就是我們面臨真正的藝術或賈克梅第的藝術時，方法上所面對的真正難題。

公式性之批評、說明或解釋已太多，今日我們是否可以如藝術家願，將藝術恢復到人與自然間直接關係，去除那些中途性半吊子的方法、理論或內容的饒舌，以呈現出一點點歷史與社會之外之屬人存在性之本色！

(Giacometti, Alberto 1901-1966)



十、

賈克梅第終於是通過去了。

他從十來歲對「真實」有所領悟，十七、八歲對他所特有之視覺方法有所確定，然後經過廿年之歷史與社會潮流之學習，至於卅五歲又將所有學習過的歷史與社會潮流之方法與理論通通予以放棄，而走他完全屬於自己之路途，又經過了十年人像頭部的研究，至於五十歲終於走進了他為他自己在大自然宇宙中，也在人與自然之間，祛除所有中間性之阻碍與渣滓，完完全全地建立起了他所實有的藝術王國。他成功了，但他却陷入了徹頭徹尾之孤獨而焦慮不已的自體性的領域。他，終於走進了那個幾乎空無一人的世界。至於六十歲，藝術的幻想更形徹底、深邃並充滿了各式各樣之不可思議之情，幻化之素描線條，有更形潑辣而精深之穿鑿的雕塑刻痕等。在那種幾乎是極度神秘、混亂而充滿不可思議純自我面對的世界中，終於結束了他六十六年艱辛之藝術之旅，而成為當今藝術世界之正名者，但他却說：

我從來就沒有完成過。

更正：

第 67 期（一月號）《美育月刊》史作樞先生所撰〈藝術之終極追求——賈克梅第之藝術內涵〉（上），內文第二節，在製稿過程中發生段落錯置現象，正確內文銜接應如下所示：

疏失之處，謹向作者及讀者致歉！

《美育月刊》編輯部

二、

「人」的問題如此，「自然」的狀況也差不多。

當我們把「自然」或一「靜物」當做對象來加以處理的時候，我們是否也要將此對象相關之四周的空間同時加以處理？如果我們的答案是否定的，換句話說，我們果然把此對象物當做一全然的孤立物來加以處理（實際上，其可能性並不大）。這樣一來，我們仍舊不能面臨有關「畫者」與其「對象物」間之深度關係之探討，其結果一如上面所言，依舊是一個困難重重之「自我」實體的問題。假如說，我們連這種「自我」的關係也全不在意中，那麼其結果也就沒什麼好說了。

反之，如果其答案是肯定的，那麼我們的考慮之一對象物存在之空間，到底是一種簡單而範圍小之二元性之背景？還是比二元更廣大些之三元性之立體空間？還是整個空間的全部？或連人也包括在內之一個存在性之宇宙？

如果我們並不仔細考慮這些問題，那麼我們在畫面上是容易加以控制或處理的，反之，假如我們一

旦考慮及此，那麼在我們的作品上，就不是一件容易處理的事了。其實，其中原因很簡單，那就是我們正在設法處理一件屬於「整體」性之事物了。而一種真正「自然」之整體物，並非部份或個別物之集合，或者，這也正如我們在上面所言有關「人」或「自我」的存在然，它乃一「自體」性之事物。

我想任誰都知道，賈克梅第所言客觀性整然之實體無法處理的問題，人可實際處理者，只不過是一些部份或個別性之分析性細節而已，所以在他來說，一個nose wing亦如Shalara大沙漠一般。因之，他的作品不可能不變得很小，甚至是愈來愈小或小到一碰就消失成灰燼一般。其實在他來說，這就是把握整然實體之唯一方法。但是，于此我們特別要注意的是，其所以為小，並不只是小而已，而其真實的意義，乃一整體性之象徵。換言之，即若整然之實體為不可得，乃得部份之實體。亦即以「整體」居心，方可得部份之真實。反之，若無整體之觀念，部份之真實，亦必不可得。但真正的整體並非部份的集合，乃真求「實體」之「心」，或其整體即實體之謂。是以，若無求實體之心，又何部份之實體可得！

人若無此考量，畫來畫去，剛好就是在人與自然間豎起了各式各樣的門牆，既無真正的「人」，亦無真正的「自然」，其距藝術之真義者，其遠而又遠矣！

