

1. 遭遇藝術家

我們到底要怎樣去遭遇一個真正的藝術家呢？

它像是一種自證，一種指引，一種鼓勵，一種同情，一種人類感，一種自然之歸復，一種屬人本位之還原，實際上，亦即一種人類文明之根源性再建之可能。

或，亦即一種「人」的尋求與呈現，亦一「人」與其對象間不休止爭扎般之體驗過程、還原或超越之可能。

2. 所謂「真正」的藝術家

只要我們瞭解一個真正的藝術家，我們就會發現所謂「真正」的藝術家，並不包含有任何價值性之形容在內。如「偉大」、「高超」、「精神」或「人類靈魂」之類。反之，他只是設法想恢復藝術家的應有之本位性之意義。其實，此亦無他，所謂藝術家，亦無非是一種尋求何為屬人「真實」之類罷了。

而所謂「真實」，就是沒有任何附加，當然更無任何誇大性之價值形容。所以說，人一旦愛好了任何形容性之附加物了，那他就永遠與「藝術」無緣了。我想其中最大的困

難，就在於人如何去分辨何為「附加」，又何為「真實」一事上了。

歷史所給我們的的就是我們的真實嗎？

社會所給我們的的就是我們的真實嗎？

他人所給我們的的就是我們的真實嗎？

藝術家所給我們的感動與影響就是我們的真實嗎？

金錢所給我們的的就是我們的真實嗎？

名利所給我們的的就是我們的真實嗎？

很顯然地，對於一個藝術家而言，所有這些具有某程度外在性之事物，都談不上就是藝術家所特具之屬「人」之真實。因為藝術家所要的「真實」是自「人」之內在「根源」上而生長出來的事物。有時它確實是非常主觀的，但當我們清楚地看到了所有的人都被淹沒在那些高低不同程度之外在性之事物中時，我們就會知道藝術家終其一生所求屬「人」真實之難能與可貴了。

當人不被自身以外的事物所淹沒時，他才能全然地淹沒在完全屬於他自身之根源性的真實中。

3. 一種存在性之籠罩

至於說，人到底怎樣才會有屬於自身之根源性之真實。這實在是一個太難回答的問題。於此如果我們只用一種姑且之方式來回答它，我們恐怕也只有說：「也許藝術家果有其得天獨厚的地方吧！」

如以賈克梅第之「真實」來說，終其一生之藝術尋求與成功之根源性的基礎，早在他只有八、九歲時就已奠定而完成了，說來實在令人羨慕。

雖然在他十五至廿五歲之十年間，在學習的路程上，也幾經波折，但終其一生絕大部份的時間裡，不論在藝術，還是在生活上，他都完整而充分地被他自身之根源性的「真實」所籠罩，並活在全屬他自己之存在性的生活中，甚至使得一切其他外在性之事物，都成為一種過時雲煙般之次要的事物。

是的，真正的藝術家常有一種能力，深掘到完全屬於他自身之根源，並在他整個生活中，形成一種籠罩，以免於那些不必要之外在事物之衝激或影響。只是此一屬人根源事物之挖掘，往往也並非一般所形容之偉大而輝煌之事物，反之而只是一種在一般過慣了誇大不實之生活中，所遺忘了的不止「追求」與「真實」。或者這也正如被賈克梅第稱頌終生之塞尚所講的話一般。他說：

一個滿足於placid mediocrity（寧然之平庸）的人，是不會對屬人不止之「絕對」的追求有興趣的。

其實塞尚所謂之絕對，無非是一種屬人之「真實」罷了。雖然此一真實的尋求，對於一個藝術家來說，真可以說是費盡千辛萬苦，不過，另一方面，如以藝術家之實際生活而言，其真實同樣也必與「純樸」為不可分之事。換句話說，一個人若不能過純樸而簡單的生活，那麼，他同樣也是與絕對或真實的追求無緣之人。

所以，假如我們把藝術或藝術家之成就，看成是偉大而輝煌之事，事實上，那將與藝術或藝術家之實質最為顛倒不過。但對於一個在城市中習慣於誇大不實與形容說詞的人來說，一種真正的「純樸」與「真實」，或對於「絕對」的認識與追求，確實是難而又難之事了。其實，並非藝術本身古怪而艱深，而是人本身離開其本身愈來愈遠的緣故。

唯藝術家者被「絕對」、「純樸」與「真實」所籠罩，逃開一切外在而誇大的世界，活在他忠於自己之獨特的創作世界中。

4. 藝術即一種屬人之普遍性

藝術若只是一種歷史性之技術搬弄，又有何真值可言！藝術若果有所真值可言，其不在於屬人之「真實」之歸復又於何所？

藝術家以此而為其終其一生之訴求，同時也以此而為其創作之根

源。而此一屬「人」歸復之根源性之真實，如以空間藝術之繪畫與雕刻而言，即一藝術家所特具之徹底並富終極性之特殊「觀看」能力。而此事更以賈克梅第之畫風為最。或此一屬於賈克梅第之特殊「觀看」能力，不但成就了他素描、油畫與雕塑之高度成就，同時更說明了他對屬人歸復之根源真實之挖掘能力與成果。換句話說，對於一個真正的藝術家來說，其對「方法」與「人」的尋求可以說是全無二致。也許此事對於一般畫家或個人而言，並非如此。亦即其方法與其人之間可為不相干之二物。但對一真正藝術家而言，却絕非如此。我想其間之差別，恐怕就在於有無「終極」之追求一事上了。求終極者，乃藝術家，其他，則否。雖然如此，亦非言藝術家和其他人是完全不同之人類，相反地，藝術家以其「不止的探索」（如賈克梅第），或「絕對」的要求（如塞尚）所得者，並非那麼艱難而異於常人之古怪之物，而是一般人在現實有限時空生活中，所忽略或遺忘之屬「人」「原本」之事物。只不過空間之藝術家（如畫家、雕刻家），是以其特有之視覺性之「觀看」能力，來加以完成，並有所表現罷了。

人之所求，貴在找回其「原本」。

一般所以為之由人而延伸之外在而形式化的創造目的是不存在的，因為一種屬人之真創造，即在於找回其「原本」，而且這一點非常重要，甚至不論是藝術、哲學、宗教或科學都是一樣的。所以說，人與人之間的差別，多半都屬於後天的延伸之方式，至於屬「人」之根本或原本，應該都是一樣的。藝術

或哲學之所求，亦當若是。

5. 人人都是藝術家

當然不可能每個人都是藝術家，但是這也要看我們對此事怎麼個看法。比如說，如果我們以城市文明中，分工性之專業社會來說，它確實是一件不可能之事。但，相反地，假如我們把人類社會或人類生活放置在城市文明以外，非嚴格分工或專業之社會中，其情形又將如何呢？毫無疑問地，當我們把分工與專業在人類社會生活中去掉的時候，實際上，就是把做為分工、專業劃分基礎之加工技術亦予以去掉了。我們想想看，一個將劃分專業之加工技術也予以去掉的社會，是否順便也將由技術而帶來名與利之階層或階級的社會生活，也予以消除掉了！對此情形下，不但所謂的「藝術家」這個名詞，已失去其原有之意義，同時，整個人類的社會所剩下的，恐怕也只是一種與原始非常接近之純樸而自然之真實生活罷了。

明瞭了以上之情形，我們再來看所謂藝術家之意義，可以清楚地知道，不但藝術家之所求，並非一技術性之操作目的，而勿寧為一真實、純樸，並富實體性之生活與表達。假如於其表達方式中，果然出現了艱深而怪異的情形，也無非是一種面對到處充斥著技術與分工之現實社會，所必有之超然之手段罷了。換句話說，人類分工性之技術文明，數千年間，方法與形式無奇不有，藝術家本身假如不以其全屬他自身之方法與技術，又如何衝破既有之方法限制，以見諸全屬他自

身之「實體」之可能？塞尚之Modulation者如此，賈克梅第之「不止之分析法」者也是如此。它決不是一種技術之目的，而為一向絕對性實體追求之必然。

都市近技術，
原始近實體。

我們是否也可以以一更廣大時空的觀點來看「藝術家」，或何為藝術家的問題？換句話說，假如我們真能切實地脫離開習慣的、既有的城市文明中，分工、專業、技術、階層、階級或名利的觀念，來看藝術的本質，或所謂藝術家之意義，不但沒有縮小或限制了藝術或藝術家之意義，反而是一種更廣大並深具根源性之觀念來從事藝術之探討。因為，一切屬於城市文明之分工之成果，均無非是「人」存在之延伸性的結果罷了。而見其成果本身更非一終極性之目的，而只有「人」本身之存在，才是一切探討或延伸物之終極目的。所以，如以屬人本身來看藝術或藝術家之真義，即脫離一切因人而有之個別延伸物，而回歸到做為一切因人而有延伸物之根本存在性之基礎上。而藝術家，即以其敏感、銳利而深索者之身份，找回了屬「人」原本存在性之眼睛，並使人不受制於任何既有習慣性之形式限制，而呈現為屬人空間性之存在表達。如塞尚所言之sensation或realization，賈克梅第所言之resemblance或其特有之distance之觀看法，都應當作此解。

若具體言之，即：

實體加技術，然後以新方法呈現屬人存在之實體的可能。或：

藝術必先以人而會「看」，然後才有真方法與真藝術之可能。

人人都是人，人人都有眼睛，所以，人人都有藝術之可能，那就要看你怎樣去「看」了。

紐曼(Barnett Newman 1905~1970)主張原始第一人即藝術家。

克利(Paul Klee 1879~1940)亦主張回到原初，康丁斯基(Wasily Kandinsky 1866~1944)亦然。

不論你曾崇仰何人何物，並以誰為師，最後你必須回到你自己本身。

藝術從未遠人，只是人遠離了他真正的自己。

在都市中，我們先失去了我們的眼睛，然後我們失去了一切。

6. 城市與誇大之技術

城市文明中，由於工具及形式文字之長期而誇大的操作，對於一種較自然而近原始之純樸人性所帶來之扭曲、悲苦、矛盾或焦慮與不安，我想再也沒有比廿世紀的人類，感受更為深切的了。當然這也不是說，原本純樸而自然之人性，全不見了蹤跡，而是說，由於工具性生活之必要，它早已成為潛在而次要之生存條件。於此情形下，如果說我們早已被城市生活所淹沒，那麼我們不是將「人」的存在，已轉化為一城市中工具之蟲一般的生物，我們便必是在潛在的自然人性浮動不已的情形下，而成為各種程度不同之城市中之精神分裂者。要不然，我們就只有於自然與工具(文字等)之間，面對屬人之真實，而走一條自然之還原之路。只是於此我們特別要強調的是，所謂自然之

還原，並非倒回於原始或兒童，而是於一我們業已陷身之人文充斥的世界中，如何透過艱苦的方法追索，說法不受一切既有之習慣性之束縛，並以全屬自身之新方法，呈現而為一不失其原來之屬「人」自然之「真實」。

講良心話，原始不再，人文已成，如何在到處充斥技術之人文世界中，保持一種近原始之屬「人」自然之真實，而成為一人文世界中之真實之個體，乃一切藝術與哲學之所真為。或者這也正如前面所言，人文近技術，唯原始近自然之真實。如果在城市中，我們只以分工與專業之技術而看一切，很可能其結果就是將藝術、社會與人，整個導向了財富或名利之階級的深淵，最後可得一輝煌之所謂藝術家之虛名而已。反之，假如我們真能以「真實」而看一切，那麼那就應當是一切屬於技術性之後果都不見了蹤跡，而只剩下了人與社會之真實，於此情形下，可能連「藝術家」之名變得都不重要了，可是我們却可獲得人人真屬自然之實質，並近藝術原本之真義。這樣做起來，也許很困難，但總比虛虛幌幌之技術世界好多了。

以求真實而得之技術，往往可超越技術而回到真實，或至少亦可得真實與技術一致而不誇大真實。真藝術之所為，亦多在此處。反之，若無真實之求，一切以技術為本而求之，其所得多在虛幌無實之誇大之處罷了。

藝術之歷程，乃倍極艱辛之事。

7. 賈克梅第二三事



賈克梅第(Alberto Giacometti 1901~1966)，1950年

賈克梅第(Alberto Giacometti 1901~1966)八、九歲時，已能以熟練的技巧，描摹他周身之事物了。據他自己的說法，當時他確實已有能力，將他想要表達的內容，予以清楚而完整地表達出來。而且這一件事，對他終生來說，都是一件非常重要的事。因為在他日後之學習或創作的過程中，甚至直到他晚年最後的作品，他都無法再達到他八、九歲時，那種得心應手，令他滿意的程度了。所以，他將他最早的一個胸像，視為至寶一般地保存在自己的身邊，直到他去世。至於說，叫他讓與他或出售，那就更不用講了。

他曾回憶他當時的情形說：

我常到田野裡，畫一些農作的情形。我以我的

筆為武器，駕御我所要表達的東西，並可形成良好的溝通。所以，那時我覺得我有充分把握做出了我所要做的東西。

他又說：

那時我確實得到了一種完成之最大樂趣，而且此事對當時的我來說，並非難事。直到現在我仍保有了那時所完成之半身像，因為多年後，甚至直到五十年後之今天，我却從沒有再達到那麼圓滿的成功過。

毫無疑問地，此事已涉及於他日後所堅持之藝術中「永不能完成」的理論了。

8. 藝術家之天賦

在人的存在中，若說果有天賦一事，恐怕也是真的。

我們想想看，一個十來歲的兒童，如果他沒有被那些強制性之社會習俗、意識型態或教育過份地感染過，那麼，他也必能多少地保持了某些自然性眼睛觀看的能力，則與實質性之藝術必有的相關之處。只是社會、習俗及教育的力量太大，絕大部份的人，都不自覺地，接受了外在強制性之影響，而失去了他原本自然眼睛之觀看能力，而成為都市生活之被淹沒者。但仍有些人，在日後學習的過程中，對自己之自然眼睛之觀看能力，仍有某程度之自覺性，但最後仍執拗不過外在的力量，只有束諸高閣，終而成為習俗之被淹沒者。只有少數

人，不但對自身之自然眼睛之觀看能力有所自覺性，同時更有能力抗拒整個外在之強制性之加與，這樣他就與藝術更為接近了，但仍不足以言在藝術中果有所高度成就，成為高於畫家之真正的藝術家。所以，只有極少數的人，不但對自身之自然眼睛之觀看能力有所自覺，並能堅持到底，同時更有能力設定方法，將此自然的力量，予以主觀、徹底而完整地展示出來。這就可說是一種真正的藝術家了。

當然就此大家一定急需要知道，到底怎樣才是一屬人自然眼睛之觀看能力呢？

其實說起來，它也很簡單，即：以自然全身體去看的眼睛，而不是以將眼睛自整個自然身體脫離開之部份器官之看眼睛。如此更附合於人文之實際來講，即：以全生命去看的眼睛。只是這個生命也不是那種城市文明中，以文字之方式所形容的生命，它勿寧是一種文字前近原始或兒童，乃至於一種非文字性純幻想之生命。亦即一種未被任何生命之外，或生命之延生物所渲染以前之生命。

很明顯地，以此而觀，我們平常所謂之觀看，很可能只是習俗、歷史或社會所給我們或所准許我們觀看的東西。而不是以我們原原本本之眼睛真實所看到的東西或內容。

當然像這種情形，賈克梅第也知道的非常清楚，所以他認為雕刻一個人像，或一個畫像，最重要的部份是頭部。而如以頭部來說，最重要的部份是眼睛。但是這樣子他是否已把一人像的眼睛做到最完善的地步了呢？其實不然，因為如以他所堅持「永無法完成」的原理來

看，做為人像中最重要部份之眼睛，事實上，就是一個「無法完成」之中心部份。

只是于此我們特別要注意的是，並不是那隻被看到的眼睛無法完成，而是因為賈克梅第具有一對無所止盡觀看之眼睛的緣故。

這對賈克梅第來說，可以說是一種天賦，但又何嘗不可以說是一種常人因都市文明之習俗所已遺失之屬人本身之自然之眼睛，或其觀看能力！

9. 賈克梅第之眼睛

賈克梅第八、九歲時，已開始他完整的觀看能力，至於其特殊風格者，至於十八、九而有所確立（此亦即其大小混同之距離觀），其後以至其終生，亦無非只是一種學習、考驗與發展的過程罷了。

當然賈克梅第九歲時的觀看，和他卅歲時之觀看，儘管是同一對本質性眼睛之觀看，究竟於其表現之事實，仍然必有所不同。比如說，兒童之觀看，自然是比較單純、直接而少轉折，因之他就能找到比較簡單而完整之方式，而達成了他表達之目的。但在其日後之作品中，甚至直到他去世，據他自己說，他再也沒能像他十來歲時，在藝術中達到那麼圓滿之完成感過。這件事也許不足為奇，也許非常特殊，不過，無論如何站在人類表達的立場上，這確是一件十分令人玩味並深思之事。

毫無疑問，以十來歲之年齡，不可能有何高深而複雜之內容要表達，恐怕也都是以興趣，對四周所遭遇的事物來加以描摹，其技術或



方法也不會太精深而高，但其內容與技術之自然之一致性却必定很高。而賈克梅第所稱之圓滿之完成性，其根本之意義，恐怕就在此處，只是他的天賦要超過一般人多一些就是了。

此處最值得我們注意的是，賈克梅第所謂兒時可畫出，但日後或至於終生都畫不出，究竟是什麼意思？

於此我們可以考慮的是：

一、兒童之所以會有所完成，當然是由於其所表達的內容與形式都比較簡略，並容易取得一致性的緣故。但成人就不能了，如其所求，不論在內容還是形式技法，如愈涉艱深，便愈難取得一致，並有所完成。

二、但無論如何對兒童而言，並無所謂的完全不完成的問題，如有，那也只是成年人後天之學習與

要求所致。或以此成年人的觀點與要求，反觀兒童，並比較之，才會以此兒童有所完成，成人反無所完成，或難以有所完成之事。

三、兒童近原始，成人近人文，兒童表得出，成人却反之，這就等於說，人文本身就是一種令人陷入困境之物。而所謂人文，其實就是都市文明，而都市文明之最大特色，就是分工與技術，或其使用之基本工具，即文字。一般而言，所謂人文之困擾或困境，基本上，就是由文字所引起的困擾。而文字之基本方式如：

～是？

～是～

～不是～

～或～

～和～

等。（或一如邏輯）。

但文字之內，並無何實體可

賈克梅第 安娜特坐像 1958年 青銅 83×23×35cm
瑪耶格基金會藏 聖·保羅·德·文斯

言，所以文字只要一旦涉及實體的問題，其結果不是矛盾即不可解。

很顯然地，方法（或形式）與實體並不是兒童與原始的問題，但這却是賈克梅第藝術表達中之基本問題。

四、儘管成年人有各式各樣的痛苦與困境，但兒童不可能永遠是兒童，並必向成人而進發。儘管都市性之人文文明，有各式各樣文字或工具性之矛盾與困境，但原始往往也不是永遠的停留，並必向人文而進發。面對了這種人類所遭遇之必然之困頓，其果可稍有所解之唯一之途，即：

勿將兒童與成人，或原始與人文做切開性之處理。甚至更使其能連貫一致，而無何撕裂之痕跡。雖然人不可以永遠為兒童，文明不可能永遠是原始，但一種使二者一貫而無所撕裂痕跡之處理，即將此二者之優點必要地保持，而成為一機體性之成型物。換句話說，面對了兒童與原始之自然性之純樸、簡單與天真而言，雖然在人文或藝術中，無法一成不變地保持其原有之簡單形式，但至少其自然之完成性，仍可成為人文世界中之潛在性之基礎、功能或動機，因為惟有如此，才能使成人或工具技術性之人文文明不失其原本存在性之原創基礎，以成就其完整地成長或發展。其實一種真具原創性之動機，必與兒童、原始有著某程度之直接或間接關係。所以，唯有將兒童與原始成就為一種潛在性之動力系統或基礎時，我們才能使人或人文文明之成長或發展，不止原創性地向前延伸，而不致淪於混亂與死亡之境地。

而像賈克梅第一方面不能完

成，另一方面却又不止向前追索之情形，其基本結構即一原始與人文，兒童與成人間之一貫成型系統。二者缺一，即不足以合賈克梅第之創造，亦即連他所謂「永不能完成」之原則，亦不能真知。或即失兒童與原始，而淪為城市文明中，果以技術掛帥之自以為有所完成之荒謬之地。

所謂藝術家，無非是於人文大海中，持其原創之本原，以背叛而從事於「持有」與「創作」之人罷了。

10.再談賈克梅第

賈克梅第在藝術世界中之艱困歷程，據他自己所說，應該開始在他十八歲的時候，恐怕這也就是他以他特殊之視覺所形成「永不能完成」原理的開始。

有一次賈克梅第在他父親的畫室裡，畫一些梨子的靜物。但是不知道什麼原因，那些梨子在一般的距離下，却變得愈來愈小起來，於是他也只好按照他所看到的，把梨子也畫得愈來愈小了。他父親看了之後，非常憤怒，於是又把它改成「正常」的大小。可是等他自己再去畫時，半小時之後，他仍不能不按照他自己所成到的大小，擦到很小很小的程度去了。

此一事件也許事屬平常，也許非常特殊，不過對賈克梅第之藝術生涯而言，無論如何仍是一件非常重要的事。至於說此一事件之真正原因，恐怕也從無所定論。雖然如此，我們仍可以很廣泛地加以一般性之猜測。比如說，在我們的視覺中，事物本身會呈現一些大小不一





賈克梅第 檯架上的蘋果 1937年 油畫 74×76.5 cm 皮耶賀·馬蒂斯收藏 紐約

定諸多變化，恐怕在我們精神渙散或精神太過集中的時刻裡，都曾出現過。再如我們一般所謂以各種不同的原因，所引致之視力模糊，還是一樣。總之，視力之變化，或一些超乎手習慣之可能，都無何可令人驚奇之處。如果說，我們一定要把我們的視覺，定於一種習慣性之距離與方式，那也無非是便於一般

習慣性事物之溝通而已，於此特別值得我們注意的是：

基本上，如果說，人的視覺能量或其方式都差不多（包括習慣與非習慣者），而有人將一非習慣性之視覺方式當作工具，以從事於他的藝術表達，其唯一可能的解釋方式，即他所要表達的藝術世界，並無法以一般習慣性之視覺方式來加

以表達的緣故。當然這中間也必然含有了屬於藝術家個人之特殊才能的因素存在著（如天才）。或者，所謂藝術的才能，也可以解釋做：

在人類習慣性的生活中，業已被遺忘了的屬人實體或終極性要求之喚醒能力。

所以說，在我們的視覺中，事物變大變小，恐怕並不是一件特別

賈克梅第

奇怪的事。要者在於人果能脫離習慣性之狹小領域，從變化中所產生之屬人之覺醒能力。一般人也許於習慣性討生活的世界或社會中，早已失去此屬人之驚覺能力，所以，必須有藝術家出，才能為人類、文明或整個習慣性討生活的社會，彌補此一屬人存在之缺失。

這也並非說，只要把事物看小，就算達成屬人醒覺之目的了，反之，其小只不過是以此非習慣性之視覺工具，將那屬人醒覺後之實體性的內容予以表達或呈現出來。所以說，工具其次，內容第一。藝術家假如根本就找不到他果欲表達之內容的話，就是有再好的工具，再高的技巧，又能有什麼高度的表現呢？

廿世紀確實是工具、技術大解放的時代，尤其是從抽象主義以還，但假如我們以為在自由與抽象的世界裡，繪畫或藝術變得更容易了，那就大錯特錯了。因為在工具與形象完全自由中找到屬於自身之「圖形」絕非易事，甚至它比在有所限制的情形下，完成自身之圖形更難（如神話、基督教就是古典藝術之限制）。我們想想看，人幾曾才能在真實大自然的宇宙中，變成一個赤裸裸之完整的自己？如沒有，生命既無，自然亦無，所謂「現代」其不知從何談起？怪不得蒙德里安主張「現代」是更「內在」的東西，良有以也。

一種真正徹底而完整的現代主義，到今天為止，似乎仍舊未被真切而廣泛地開發出來，不論在觀念或成果上都是如此。此事在今日的台灣更是如此。所以，在廿世紀初，一種現代主義之提倡，不能被普遍地接受，亦毫不奇怪。或對於賈克

梅第而言，亦復如是。

一開始，賈克梅第特殊視覺之畫法，會激怒他的父親，恐怕亦是意料中事。不過事實上，終其一生，他父親仍是幫助他從事藝術生涯最力之人。賈克梅第之母則不能，不論從他成功，一直到他名滿天下，他母親從未講過一句贊同的話。其實她有理由也很簡單，她說：

無論如何，他並沒有做出什麼美麗的東西來。

（可是到底「美麗」何義？又「美麗」何價？）

這倒是一件頗令人莫可奈何之事。

這也並非說，賈克梅第與他母親間之關係多麼不和諧。反之，若以賈克梅第之實際個性而言，他却是一個終生愛慕家鄉愛慕母親的人呢！

最令人納悶的仍不止此，後來當賈克梅第二十二歲進入Grande-Chaumière學院，當布爾代勒（Antoine Bourdelle 1861~1929）學生的時候，布爾代勒看過他的作品後却說：

年青人，你最好把它丟掉，難道你真的想當雕刻家嗎？

說起來，藝術之表現，其方向與內容繁雜而艱深，到底怎樣才能達成一種真確之鑑賞或判斷呢？甚至當我們自己第一次看到賈克梅第的作品時，又會有過怎樣的看法呢？

所幸，一切真正的藝術家都有完全屬於他自己的內在世界，對於外在之遭遇自然也不會太在意，於是賈克梅第也就自然地向前邁向了近六十年的藝術之途。



克利 神像圖 1939年 水彩·黑底 35.5×21 cm 菲利克斯·克利藏 伯恩



克利在威瑪(Weimar)的工作室，1925年



11.保羅·克利



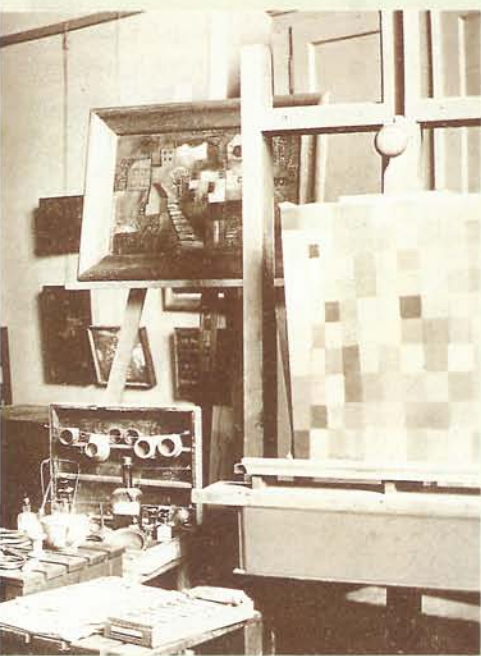
克利 窗邊的畫家 1909年
水彩，粉彩筆 30×24 cm
菲利克斯·克利藏 伯恩

在一個到處充滿文字性形式規律的世界中，我們實在很容易過份低估了藝術或繪畫之涵義、價值或力量。或者更由於我們過份依賴文字的關係，使得我們早已失去了觀看「圖象」的能力。好比我們以克利為例吧！他是塞尚以來，西方繪畫脫離了整個文字性故事之牽絆（如神話、基督教、民俗、傳奇等），使繪畫之空間表達果然成立為純繪畫之三大代表性之藝術家之一，其他二者則為蒙德里安(Piet Mondrian 1872~1944)及康丁斯基。

不論克利的繪畫在現在已多麼流行於全世界，實際上，關於他的藝術之鑑賞與瞭解，恐怕並不是一件容易的事。

簡單言之，即我們果然有一種能力，不受文字之束縛，而直接進入於純圖象之世界，我們就可以進入於Klee之藝術世界。因為，所謂圖象，即人類進入於文字世界以前，人與大自然宇宙間，不假任何媒介物，而直接相關時之屬人內在生活之原創表達。或一如洞窟文明然。亦一如我們擺脫掉我們所已習慣之意識，而直接進入於做為一切意識基礎之純粹潛意識之世界。

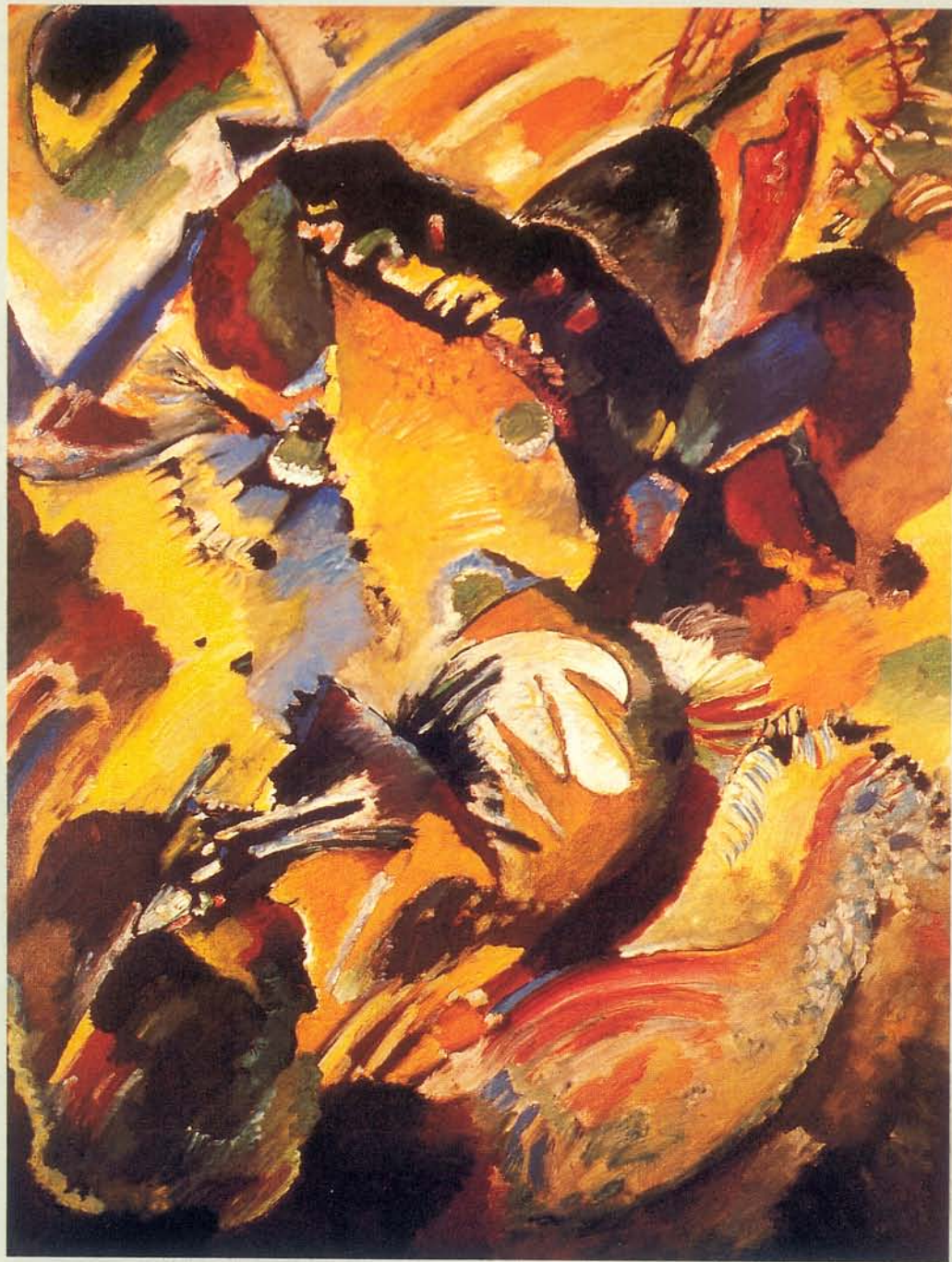
我們想想看，關於這樣一個純粹潛意識般之圖象的世界，我們真能以文字來加以準確地形容嗎？那將顯得是多麼地累贅而不實！無他，文字本是圖象之後生物或延生物之故。這樣，我們就不能不又聯想到康丁斯基那黑色背景之圖象了。



保羅·克利



康丁斯基 繪畫II獻給愛德華R. 油畫 160×121 cm 古金漢美術館 紐約



12. 康丁斯基

康丁斯基說：

人唯有擺脫開外在事物之牽絆，才能真實地進入屬人內存的領域。那一個深不可測如暗黑色之背景般的世界……

在那一個由千萬種顏色混同而不分之暗黑色的世界中，藝術家開始了他無盡探索的工作。一如在人類心靈之內在深不可測之領域中挖掘並探險，以屬人之實實在在的能力，如夢幻般原創性地找出一些基礎或原型般之個別色彩、造型或結構。

這是一種純粹繪畫之圖象藝術，一如在文字前，也一如文字性人文之規律性文明極度發展後之屬人自體內存世界之回歸，假如我們不能以同等的努力，深入文字性人文文明並有所超越，或在原始般之兒童世界中，使人與自然間的關係，以我們內存世界之深鑿，而建立起原型般大幻想之週遊世界，我們就很難切實地把握或深入於廿世紀的特有之高度藝術之真義。其中最緊要之事，並不在於我們在其畫面上得到了什麼，而更在於我們自身，在一驚覺性，被喚醒的世界中，到底已消除了多少非藝術之外在附著物。

那徹然而透明之人與自然間直接關係之方法性之建立者，就是蒙德里安藝術之中心要領。



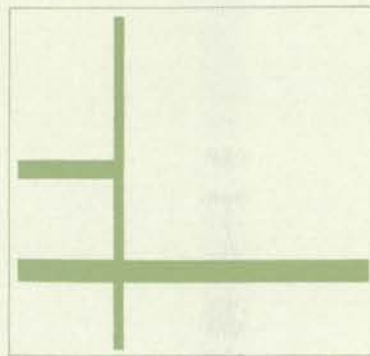
康丁斯基 構成 X 1939年 油畫
130×195 cm 私人收藏 巴黎



康丁斯基



蒙德里安 自畫像 1913年 素描 49.5×72.5 cm



蒙德里安 灰色的樹 1912年 油畫 78.5×107.5 cm



蒙德里安 樹II 1912年 素描 56.5×84.5 cm



13.蒙德里安

在人文世界中，介於人與自然間之阻礙物，基本上來說，可有兩種：一為文字，一為物象。文字控制我們的思考，物象控制我們的視覺。而且此二者之間，事實上，也有著不可分的關係。因為所謂物象，也都已文字化了。這一如在一文字性之人文世界中，不論看得見的東西，或看不見的東西，都必有一「名詞」的存在。所以，在一般惟情形下，我們所謂之物象，實際上，也無非指的是那一名詞的存在罷了。由此可知，在視覺性空間表達之繪畫藝術中，人與自然間之物象之消除，和我們思考中之文字之消除，實在是如出一轍。若由此更進一步而言，在人文世界中，最高之「名」，即「上帝」、「絕對」等。所以在抽象藝術中之物象之消除，和文字性之「上帝」之消除亦視同一事。

明瞭于此，我們便可以清楚地知道，西方藝術從文藝復興會進入於現代之抽象繪畫，實際上，是有其邏輯進展之脈絡可尋的。其實其中之原因並不難體會，藝術本來就是一種展現屬人大幻想之可能，並以一定之方法過程，而奔向於生命或自然宇宙之實體性大理想之可能實現。其表達方式可有千萬種，但其以大幻想而奔向於大理想之可能本質是永遠不會改變的。

於廿世紀中，其發展之結果，即輪廓線及遠近法之消除，然後再以直線之關係串連，排除物象與物象，或物象與背景等等之間之對立與衝突，而呈現為一種平面空間之整體性的純繪畫或圖象性之藝術表達，這就是蒙德里安自大紅樹以至其以「十」字或長方形基調之理想性純繪畫之基本觀念。甚至由此我們也可以肯定地說，一種真正具有理想性純繪畫的完成，其實就是一種完全屬「人」之人文宗教之建基處。

蒙德里安



14. 藝術家的眼睛

藝術家常有一種大幻想的能力，通透一切以狹隘之文字規律所籠罩的世界，使人不再是低頭苦思之閱讀者，而成為那將真正自然之眼睛予以徹底開墾之觀看者。同時，他更以此真正觀看的眼睛，理想性地挖掘到了在畫面上他的要觀看的東西。一種顏色、一種造型，或一種圖象，甚至更以此圖象，暗示性地在喚醒人們也設法找到完全屬於他自己的眼睛。所以，好的藝術，並不是在提供我們要看或應看到的東西，而是以此藝術提供了我們一種比較好而真實之屬人自然的眼睛，或者這也如我們在藝術品面前，猛然間被喚醒過來之震撼一般。

所以，如以人類存在之基礎上

而言，創造與鑑賞可說是同一之事。若有所差別，也可以從兩方面言之：一者是其出現的時間可能有先後之別。一者是由此時間之差別，也可以呈現為不同的方向性之結構。一者是自眼睛之開啟到觀看物之呈現。另一則為自觀看物之形成而回到開啟之眼睛。

而一種真正的觀看即「整體」與「通徹」，而不再汲汲於文字性瑣碎規律之束縛。或更以此「整體」與「通徹」之觀看，設法重劃更佳文字規律操作之存在性之基礎。

每人都能觀看，就是人人都活在不再汲汲於文字與物象之狹小世界，而切實地生存於一以「人類感」與「實體大自然」為背景之宇宙中了。若人人真以藝術性之廣大與基礎性之背景而活了，道德之真源也。

康丁斯基 1911 油畫 94×130 cm

