

105

1999
Journal of
Arts Education

美育月刊 Contents

中華民國七十八年三月二十五日創刊
中華民國八十八年三月出刊

- 1 發現林布蘭
史作禎
Rembrandt Van Rijn discovered
Shih, Tso-Sen
- 15 唐代中央官學的書法教育
黃冬富
Calligraphy Education of the Central Educational Institute of the Tang Dynasty
Huang, Tung-Fu
- 29 談明人陸治及其交遊
陳永賢
On Lu Chi of the Ming Dynasty and His Acquaintances
Chen, Yung-Shen
- 35 嬉皮文化在現代設計風格中的語彙初探
吳鼎武·瓦歷斯
Preliminary Analysis of the Vocabulary Utilized by Hippie Culture in Modern Design
Wu, Ding-Wu-Wa Li Si
- 43 王生善與莎士比亞戲劇的演出——以李爾王為例
陳淑芬
Wang, Sen-san and the Performance of Shakespearean Dramas
—"King Lear" as the Example
Chen, Su-Fen
- 47 國中美術科教學視導的分析與建議——以北市國中為例分析
楊馥如
Analysis and Recommendation in Visual Instruction on Fine Arts in Junior High Schools
—Using Junior High Schools in Taipei City as the Example
Yang, Fu-Rue

發現林布蘭

史作權 ■ 哲學研究學者 李韻儀 ■ 整理

一、社會與文明

我們都知道，每個人都生活在一個具體的、時空的社會裡，林布蘭也是一樣。但是實際上我們知道：在我們觀念裡，「社會」這個詞，非常曖昧、混淆不清。最重要的一點就是大家認為「社會」是一個實體，是一個什麼都包括了，滿實在的東西。但是對我來說，或是對林布蘭來說，「社會」是一個沒有實體的東西。我為什麼這麼說呢？因為「社會」是人類文明創造出來的一個現象而已。假如沒有文明也就沒有我們現在這樣的社會。這樣說好像不太清楚，我舉一個實際的例子：假如沒有電腦的發明，有這種到處都是，操作電腦的社會組織嗎？但我們不要忘記，電腦是一個「文明」，不是「社會」。再想想看：我們喜歡看一些畫展，看林布蘭的作品，那是「社會」嗎？不是，那是文明。所以，假如人類沒有創造「文明」的能力，天曉得這「社會」是個什麼東西。

但另一方面，我們也清楚，「社會」這個東西也滿有用的。我們有銀行可以存款、貸款，有時候有困難還可搶銀行，所以弄得「社會」好像是滿具體、滿實在，可以生活在裡邊，被它淹沒……我覺得這是很划不來的。假如你是這樣感覺到，其實就是因為不瞭解文明。相反地，假如我們承認社會是文明的結果現象的話，我們知識份子應該探討的是文明，不應該刻意地，把



▲林布蘭，《夜警圖》，1642年，
363x437cm

社會當作唯一對象，一天到晚做統計數字，那是沒有用的東西。

但是，假如我們真正從文明看社會的話，會發現進入「文明」比進入「社會」難得多，大家都不肯這樣做。實際上，我們要曉得，一旦進入了「文明」，也不是那麼難。更具體來說「文明」就是人類有能力操作一種工具，製造出一種「表達」的現象。好比畫家用顏料、用水墨，透過某種工具，做出一個東西來，那就是「文明」。為什麼我們會把「文明」和「社會」混淆在一起呢？很簡單，就是因為你不再看「創造性的文明」，只看那些人家創造出來的東西，拿來可以有「用」，可以照著複製，變成有銷路的商品——這是社會，不是文明。

不過假如我們真正從「創造性的文明」來看文明的話，毫無疑問地，「人」本身才是文明的基礎，而絕不是「社會」。換句話說，你「人」本身沒有那種原創性的要求，沒有一種超乎現實的要求，你怎麼做都不會懂得「文明」的。假如果然說是把「文明」還原到一個「人」的原創點的話，我們會發現一件很重要的事：真正有能力創造文明的人，好比林布蘭，絕對不是靠

有限度的社會既有的文明現象，所可以籠罩得了的。但是我們想想看，誰會去做這種傻事呢？誰會去做這超乎社會既有的記錄的，一條條的條文擺在那兒的文明呢？誰會去做那個窮苦潦倒，棺材都沒錢買的藝術家？也不全然沒人肯去做，當然還有一個問題就是：有沒有能力那樣去做？

我們假如了解了這種意義，我們就可以很清楚地知道，一個真正具有原創性的文明或是一個藝術家，不但不是被既有的這些社會現象及文明現象籠絡，並且他是屬於另外一個和這些社會文明完全不同的世界。但絕不是虛無飄渺、幻想，像超現實主義一般，那麼簡單可以做得。具體來說，我們想想看：不是這個社會，不是這個文明的現象，不是一條條的文字記錄，不是拿某人曾說過什麼來抵擋什麼，也不是某個畫家曾畫過什麼，我就畫什麼……不做這些揀便宜、簡單的事情的話，人只有一條路好走：就是人不和社會相關，不和既有的文明相關，只和大自然相關。

二、人與自然

這種話說出來容易，作一個「超越」的人，每個人都會作，年輕人更會作，亂來一通都可以做到。你說「自然」好像每一個人都知道，有樹、有山、仁愛路走一趟——「滿自然」的。然而那只是都市人的休閒，不是「自然」。真正懂得自然的話，大概就要像林布蘭的繪畫——看起來很真實，又很神祕，畫得好像就是我們看到的，又好像從沒有看到過。所以，很多人說林

布蘭的畫有一種神祕，可是那個神祕在哪裡？我們要找出來，否則光講「神祕」有什麼意義？然而每個人都有自己「神祕」的定義，弄得這個社會亂七八糟。真有能力把人超乎社會現象、文明現象，把自身還原到自然宇宙的關係裡，人才能活得舒服、痛快。假如我們曉得這個社會、文明、人和自然直接的關係——我覺得這句話非常重要，你要和自然有「直接」的關係，不能夠中間加了很多媒介物。什麼是媒介物？媒體、照片、不成熟的幻想，你認為的那些「感覺」，你認為的那些了不起的生韻、幻想……等等；很可能，卻是藝術要拋棄的東西。所以，這些東西我這樣講出來，其實很怕年輕朋友好像知道又好像不知道；因為這涉及一個人的修習過程，很複雜的意想不到的人的遭遇。

假如我們了解這個意思，我們果然可以製造出人和自然的直接關係，沒有什麼媒介，沒有什麼古代現代——其實這根本都不是問題，那只是歷史學家、批評家……製造出的一些名詞，弄得後來的人不能還原回去，一直照著這些名詞去做，這真是太危險的一件事。假如你能夠曉得我的意思，你就曉得那個「人」是多麼偉大，「文字」是多麼無聊的東西。假如大家不能夠了解我的意思，那麼下面要說的統統都沒意義了。

三、生命的結構與藝術的關係

因為有這樣的因素存在，我才敢說：生命中沒有的結構、藝術裡

面一定沒有。「生命」這個名詞，也是我現在不大敢用的一個名詞。因為每個人都會說：靈魂、精神、超越、背叛……這些名詞用得爛掉，簡直沒有任何意義，所以我們一用這些名詞都覺得很怕，但願大家可以把握得到我剛才說的，「生命」的意思，你就知道「人」裡邊的複雜度——好比說潛意識，其實要比佛洛伊德知道的還要深刻得多，有「人」裡邊都已經形成的一些東西，然後我們才能夠做出一些東西來，「人」裡邊沒有形成，要靠做出來的東西保障自己——我覺得還是算了吧！要靠的該是自己裡邊的東西，其實也不要說保障，做出來的東西是無所謂的。我從不拿作品來衡量藝術家，我看的是那個「人」是不是真正藝術家的那個「人」。這種講法時常碰到各式各樣的反駁，因為我沒有辦法全面性地說「人」是什麼，但是這個字卻一定要用，一用出去就被打回票，因為別人有他「人」的意思。所以用這個字，我也很怕，大家能了解意思就好，求之不得。

所以，一個「人」本身是這樣，「生命」是這樣，當然可以畫出東西來，因為畫東西並不是靠技巧。大家都說林布蘭那張畫那個色彩怎麼做出來，到現在沒有人了解，就說很神祕，技巧很高超……千萬不要這樣想，講良心話，在一個程度之上，技巧是最簡單的東西。我敢說技巧不是藝術作品最重要的問題，我相信林布蘭也說過，他說「大家都說我很神祕，認為我的色彩有什麼神祕技巧，」他說：「哪有那回事。」其實他後面應該再講一句：「因為繪畫的結果是看出來的，不是畫出來的。」如果根本沒有看

到那些東西，怎麼去畫出來？大家不去求自身的眼睛，倒去求那些畫的方法——說實話，塞尚的畫法，現在一個高中生都可以做得到；我相信古典中國的水墨皴法，任何大學生，沒怎麼學過水墨的，統統畫得出來。技巧絕對不是那麼神祕或難，假如真正難，那是我的能力問題。就好像我很小開始學音樂，但怎麼努力，那個技巧就是克服不了，我只好放棄了，我也喜歡畫畫，但怎麼畫，那個素描就是克服不了，這是能力問題，我只好放棄。但是用頭腦去想，我覺得我滿通的，我可以一關一關克服，直到相當程度，這一個我可以做，所以我後來唸哲學。但我從來沒有放棄過藝術，科學也是一樣。

所以，真正的藝術家的問題不是技巧上的，是那個「人」看的能力、心靈的能力、感覺的能力。但這點很不著邊際，也很難說用一個方法就可以達到莫內的眼睛的感覺，或達到塞尚畫山的那個感覺，或林布蘭晚期那紅色的感覺或黃色光線的感覺，那是沒有人可以給你的。去模仿那個樣子也沒有用，內行一看就知道是模仿那個方法或技巧，不是畫那個「神韻」。這個詞也是滿危險的。講良心話，自古以來，所有的藝術統統求「神韻」，文藝復興也好，林布蘭也好，中國畫也好，統統一樣。沒有什麼「中國畫神韻超過西方畫。」沒有這回事。中國畫的表徵是山水，山水的表徵好像比人物的表徵難一點，其實不見得，人的表情掌握之難，簡直花一輩子都沒辦法。所以從很多方面我們可以很清楚知道，當真正的「人」的生命和藝術技巧結合的時候，根本沒有古代、現代、中國、

西方的分別。樣子看起來是很不同，但這也是莫可奈何，確實太多畫家只會畫個樣子，不會畫實質。而看的人也只看到那個畫樣子的人，



▲林布蘭，《二十一歲左右的自畫像》，約1627年，20x16cm

真的很多偉大的畫家都是如此。舉一個不大正確的例子，好比說文藝復興的威尼斯畫派等等，都是被林布蘭、傑克梅弟否定的東西。像這種情形，要叫一個年輕的，從事藝術工作的人很清楚地分辨這些事情：揣摩到真實的東西，進入一種狀況，真的是難如登天，我不知道要如何勸告畫家和藝術家，假如我們能夠曉得這些實質的東西，不被樣子，形式限制的時候，我們才會知道，真正的藝術家，真是鳳毛麟角，依我的標準來算，從文藝復興到今天，西洋大概六、七個。不過只要這些人出現的時候，就是給藝術提供了最好的「正名」。幸虧有這些人，不然，藝術真是非常混淆。像米開朗基羅、艾爾·葛瑞柯（El Greco）、林布蘭、塞尚、傑克梅弟（Giacomctti）、杜布菲（Du Buffet），這些是真正的藝術家。

生命中沒有的結構，藝術中必定沒有。不要一天到晚在畫面上講求，那是非常危險的事。你真正是藝術家的時候，你就是這個時代的 pioneer（先驅），不要去作畫廊裡的 pioneer，去做藝術世界裡面的，那個世界大得不得了，大家都不去享受那廣大的幸福，反而去體會那一點點、短視的幸福，我覺得非常遺憾。臺灣社會已經定型了。

四、藝術探討的方式

我們進入探討藝術的狀況。我們已經曉得藝術大概的標準，但探討起來也不是只有那麼一種方式，藝術探討基本上有三種方式：第一種就是專業性。不過我們在講專業性的時候，我們要清楚：「專業性」這東西是紀元前二千年，城市文明興起後，才慢慢形成的——你是畫家，我是音樂家，他是詩人，他是工程師、科學家——這是一種很不好的想法。因為任何專業只是一個人有能力可以操作一種工具，做一些有效的結果出來而已，但是所有做出來的東西，不能違反這個「人」。所以「專業」和「人」分開，就是藝術家；「專業」和「人」分開就是畫家，這要弄清楚——但是說有什麼用呢？每個畫家都自認是藝術家啊！這也是社會，文明裡滿危險的一件事，不小心就變成「專業」了，大概都是從一個技巧上來詮釋畫。好比說到林布蘭，就是「光影」如何如何。講良心話，我二十年前寫了一本關於林布蘭的書，當時也是被這種觀點所影響，認為黑確實是黑，亮確實是很亮，好像光影之間確實有很多變化。後

來我仔細看到了他的全部繪畫的時候，才知道光影的問題根本不是林布蘭的主要問題，而是他四十歲以後色彩變化的問題。但是林布蘭的色彩變化和塞尚的 modulation 有什麼差別呢？我相信在一般狀況下都不會注意到這個問題，因為樣子不一樣——林布蘭是這種色彩，塞尚是那種色彩。傑克梅弟是那種亂畫的——但在我眼中是一樣的。所以「專業」有它的優點，但是絕對也有它的缺點。

所以，還有另一種方式，我覺得也是蠻重要的，就像是詩人一樣的——真的詩人，「純詩」——其實形容詞越加越糟糕，但是任何一個名詞到現在都混淆了，沒有辦法了，才須要加形容詞，加一個形容詞就多一個危險，這也是文明的一個莫可奈何的地方。「純詩」的主要問題就是，它不管外表如何，一看就看見人的本質和神情，看這個神情值不值錢，有沒有內涵，這一種詩人的心態——比較人性化一點，但是一不小心，就可能變得矯情一點，不過我覺得就算矯情一點也總比沒有感情要好得多。所以這種「純詩」的情形就是用直接的、純粹的、直覺的感覺，一看就看到畫裡面去。

每一個時代裡，靠詩人被引導出來的畫家，大概都是中等以上；靠評論家捧出來的畫家，百分之九十以上很有問題。林布蘭也是被詩人捧的，他本身也會寫詩，假如這樣結合的話，那個「純詩」的直覺絕對有效。但是就現在來說，不被認為是有效的，雖然有時候還是有效的——好比說，趙無極是被詩人捧出來的。中國畫在中國被中國詩人捧，那一致性是滿高的；中國畫

在外國被外國詩人捧，恐怕多少還有一些差距。

還有一種方式，就是用哲學的方式，哲學其實也很簡單——憑著一種好像詩人的情懷看東西、聽東西、想東西，一看、一聽就照顧到全部，就照顧到深刻的那一點上，這就是詩人，也和哲學接近一點。哲學一般來說，比較廣泛，照顧得比較大，比較多一點，也比較整體性，所以哲學的本質就是「照顧全部」。但是我說我看見全部，他說他看見全部，哪一個才是真的「全部」？所以不得已，「哲學」需要另外一個東西幫忙它；就是「分析」。所以「整體」也要，「分析結構」也要，如果你有這個能力放在一起，又知道概括的，又可以有條理地講出部分來，一般來說就有一點哲學程度了。大部分人都是看細節而看不到全部，看到全部的人又模模糊糊講不清楚，這就不能算是很徹底的哲學了。假如這兩種能力統統具備的話，那就是一個觀念問題。不過我們普通所謂的「觀念」(idea) 都是很有點曖昧不清的東西，其實不是，很嚴格來說，真正的「觀念」(idea) 就是一個 "picture"。所以哲學和藝術就是在這裡非常接近。藝術家看到一個 picture，他用另一個 picture 把它象徵性地表達出來，這一點是滿重要的，就算是寫生好了，你看到這一片景像，就去畫，就認為自己畫的就是這個東西，這是第三、四流的畫家。真正去操作藝術的時候，他知道：我看到了，我去畫，但永遠不是我當初形式上肯定看到的那個東西。所以我到底是要畫那個當初看到，肯定的東西呢？還是繼續我現在正在畫出來的那東西？畫畫的時候，永

遠是兩個「畫」之間來操作，假如你一畫就覺得——就是這個！就是這個！——那就完蛋了，換句話說，這就是沒有藝術理論，假如照這種情形繼續畫下去的話，永遠不會了解傑克梅弟，也不會了解林布蘭。

其實說起來，繪畫的基本原則很簡單，所有一流、二流、三流的畫家統統懂得所有的繪畫只有幾個問題：色彩、線條、距離、位置、空間，再加上 feeling，怎麼畫也是這四、五個條件。但是不要忘記：有的人是林布蘭，有的人是你自己，這中間怎麼做出來？這就須要考慮。假如既有的這些看得到的東西，理論的東西都知道了，講良心話，還是沒有用的。什麼時候你會為你知道的東西，在你自身裡面，製造出一個過程和解釋的可能來，那就算你有本領。你就照你自身的那個東西去畫，而不是照別人說的，聽得到的去畫。不過，話說回來，這太困難了，對不對？所幸從二十世紀立體派之後，那些理論太容易就可以達到了，任何一個稍微上流的畫家都有一套理論，現在有人用撲克牌當理論，好像也變成很有名，世界一流的樣子。所以在這個時代裡面，理論變得很泛濫，實質又很難把握，在這種狀況之下，不論形式也好，內容也好，要成為一個藝術家，比登天還難。但是假如我們有了這樣一個觀點，我想可能會好一點。所以這就是哲學的好處——比較清楚地說出來整體和細節之間的關係。

但是我們要注意一點：當我們從事哲學性的探討，做出一點事情的時候，千萬不要以為你的繪畫操作是根據你的形式往前走的。因為

假如我們說藝術和哲學一樣，都是探討整體的時候，所有的哲學家都懂得：所有探討整體的東西，不是根據邏輯、形式、結構往前推演，而是根據既有的結構向後還原，這是現象學之後完全清楚的一件事，逃也逃不掉。所以要探討藝術，不多少通過現象學，還是相當缺陷的一件事。這個訊息告訴我們，至少以哲學方式探討藝術的時候，它是還原：你怎麼畫，就是認為你沒有畫出來，一直再還原你這麼畫——哎呀！畫出來了！就感到很高興！——這當然是好事，但是在藝術裡面，那是沒有用的東西。還原很簡單，還原到最後，什麼都不是，就是你這個「人」，什麼都是你這個「人」的延伸。如果你認為你做出來的東西是絕對的，完成了，得到了絕對的滿意了，這就很危險。假如你不是這樣想，你就會知道，所有的繪畫，對於真正的藝術家而言去，統統只是一種暗示，通過這個暗示的符號，到那個工具的實體裡面！通過這個暗示的符號，到你這個人深不可測的裡面去，到那個深刻的人性大海裡邊去，這叫作和自然息息相關。

五、林布蘭繪畫三階段

當然我們也不必一定要拿這種最高的藝術標準看自己，這也太虐待自己了，我們知道就好了。我們也不必把藝術家看得那麼高，他的細胞也是上帝給的，我們得到的是這種細胞，所以也不必那樣強求。他那樣做到是很自然的，你也要讓你自己的細胞完成那個最大的「自

然」——如果你有能力還原的話，我覺得還是滿類似的。你盡了力的時候就會知道——怎麼和林布蘭感覺差不多？——有一種驕傲，我相信假如你真正畫的時候，一定會得到這種感覺：林布蘭的畫也不過如此而已，可能我們一時感覺有一點偏差，不過這種情感還是很好，但是不要停在那邊就是了，一停住就糟糕了，非常危險，林布蘭畢竟是林布蘭。他十五歲開始跟他老師學畫，到二十歲就已經簡直到了世界顛峰了。這種狀況，你要學他——太虐待自己了。我也很喜歡畫畫，二十幾歲的時候，有一天看到林布蘭的素描，以後再也不畫素描。我也曾經想辦法，想把它畫出來——可能很有表情，也滿徹底——我畫了很多，當時也很滿意，最後還是丟在那裡，乖乖唸我的哲學算了。真正的藝術家，技巧大概都是在十五歲到二十歲之間達到，假如在這段期間沒有達到的話，你要屈就一點，每一個人都是這樣，上帝造的，這也是沒有辦法的事。所以我說，假如你覺得你做的時候，真正很自然地就做出自身的極限，我覺得這就是已經夠了。但是問題是要「自然」的話，你不能說——「我要比他好一點」——心裡邊很彆扭的想法那不算，那是非常危險的。假如在十幾歲的時候——十二、十三歲最好——家境好，四周環境好，糊里糊塗地就進入繪畫、素描，很自然地東畫、西畫、畫到一個程度，不要管老師說什麼，自己覺得曾經努力，很實在地得到一些東西，就已經算很夠了。這是滿重要的一個勸告，也是我的經驗。我們學了很多東西，常常達不到又太強求，弄得非常痛苦，其實大可不必。但

是後來我做哲學的時候，覺得非常輕鬆自然，而且實實在在有心得，我覺得那種感覺很重要，繪畫也是一樣。

林布蘭在二十歲以前，就不再學畫，和他的朋友一起開班授徒。我們看到他二十三歲時的自畫像，英俊瀟灑的，那麼漂亮，那麼吸引人——我相信不只吸引女人，也吸引男人。但是很遺憾，把三十歲以後的自畫像——又胖、又四四方方、又矮——好像變了一個人的樣子，我覺得滿遺憾的。林布蘭什麼都讓我滿意，假如有人問我西方藝術裡永恆的藝術家，我會毫不考慮回答：有一個，就是林布蘭。確實是這樣，後來時代變了，形式變了，那是另外一回事，我是就藝術和技巧的總合來講。

林布蘭到了二十幾歲左右已經畫了很多自畫像了，古里古怪什麼表情都有，可見這個人是滿活潑，又很英俊瀟灑，又很生活化的一個人。他不是個古板的老朽——千萬不要以為古典就是古板。你是一個人，古典時期的人也是一個人，只是你用電腦，他用石頭。其實人，講良心話，從地球上第一個人到最後一個人，從來沒有變過。變的只是我們的衣服，我們戴眼鏡，用麥克風。你拿這種變化，就把我們真正的「人」變掉這太划不來了。不過，說實在的人就是會變掉，就是因為我們不但曾經變掉，而且還很高興自己變壞——人大概從十五歲就開始變壞了，十二、三歲，國中的時候還可以，高中以後，絕對有變壞的傾向，國中生的壞不算壞，一般而言，十七、八歲開始越變越壞，二十歲以後的人就很差了。我也曾經二十歲，曾經有一段時間，

怎麼都不敢想二十幾歲的事情——那時瘋瘋顛顛的，很可怕，可是到了較老的時候，經常會懷念二十幾歲。現在我又不懷念二十幾歲了。一天到晚想從前的話，就想十五歲，十五歲最好，四肢飛快，懵懵懂懂，也沒有什麼要求，也沒有什麼顧慮，真是太好了。林布蘭就是在這種狀況下，很自然地得到那些東西，這也是得天獨厚。他也會變壞，變壞很簡單，投入社會就變壞了，一個人關起門來都不會很壞的。社會這東西，不去背叛它是滿危險的，去背叛它，又得不到自身，那不是一樣危險？這是人的考驗。像林布蘭一考驗就考驗了二十年，你看他古里古怪表情的自畫像，飲酒作樂，很遊藝性地畫了很多肖像畫，很多很矯作表情的先知，聖經故事，卻都有一種不穩定的性質；很高亢、熱情，在不清楚社會、不清楚宗教的狀況下作出來的許多畫。林布蘭的油畫留到今天，據說有八百幅，看得到的大概有四百一十幾幅，這裡面還有很多他的學生冒充的作品，我想大概有三百五、六十幅是流傳到今天的真品。這些油畫裡，差不多有一半以上是這段時間裡畫的，我不覺得這些畫是這麼偉大的作品，但是很可惜的，我們每次看批評家的書和報導裡邊，都是說那幾幅畫，最明顯的就是「夜巡圖」、「解剖」還有Saskia，飲酒作樂，都在說這些東西，在真正的藝術領域裡邊，那些卻只是過渡。當然在這些過渡裡面，他也學習很多東西，好比說，他跟他老師學寫實的構圖，文藝復興的構圖，還跟隨潮流學習 Baroque Style，學得非常非常得徹底，尤其學卡拉瓦交的「外光法」，影子與光的對比之下



▲林布蘭，《晚年時期自畫像》1659年，84x66cm

，我們好像看見什麼東西。假如我們沒有看過林布蘭的作品，我們會覺得：「哇！這卡拉瓦交真是偉大啊！」但假如我們懂得林布蘭，就知道卡拉瓦交的作品有多麼膚淺。

所以在短短十幾、二十年裡面，林布蘭就超越了他所學到的這些東西——超越了文藝復興、Baroque、外光法……，這個意思是告訴大家，我們會變壞，會參與社會及所有人，社會所做出來的東西，這是無可避免的，但問題是，你能不能超越它呢？這是靠你的本領了。但是林布蘭做到了。不只是林布蘭，所有的藝術家都是一樣，舉個最明顯的例子是傑克梅弟，他學了那麼多印象派繪畫，他父親就是一個印象派畫家，他同時也有立體派，超現實主義……等背景，他統統學了，而且也統統都是那個範圍的佼佼者，然而到了三十五歲，他將這些拋得精光，說我再不和你們在一起了。

別人說他變成浪子，遺棄了這

個時代，也被這個時代所遺棄，他說「不是，我只是變成我。」差別即在此。所以我總覺得，時代是時代，但最好你還是你。但說說容易，實際上太難太難，十個有九個半掉進「時代」就再爬不出來了。

所以我們看林布蘭三十六歲之後太太去世了，舞跳不成，飲酒也樂不起來了，銀行裡沒有錢，房子也查封了。

我們活在一個社會裡頭，聽到很多理論，很多語言，看到很多人，即使你覺得很有意思，也必須超越它，從自身裡面找到一些東西。比如林布蘭最常被討論的一幅畫「夜巡圖」，有太多人在評論這張畫，當初掛這畫時，畫放不進框中，四周被剪掉了許多，毫無疑問四周應該全是黑黑的東西，所以根據那一片漆黑，光影就顯現，人物也凸顯出來了。所有評論者都在討論這對比和活動的「概念」，我認為這是小孩子都看得出來的，而評論家卻大費周章地講；我看畫中人物的結構擺佈、表情，我不知這麼說是否正確，好像林布蘭早已超越了文藝復興、外光法、Baroque、矯飾主義，或黑褐色背景……他統統拋棄了，最後作一個總結，很多人在分析他畫中人物的角度，分佈什麼的，我覺得這是不必了，對林布蘭而言，他根本一擺就對了，哪須去量角度，斜度才能決定人物怎麼放？假如你在十幾二十歲，連最基本的視覺上的準確度都達不到，你再畫到三十、四十都還不能成就世界一流的那種直覺就可以達到效果的能力，那算什麼藝術家？所以不必從角度去仔細分析，應該是那些人物那麼擺設，就自然找到它自己的位置；最重要的是，那些人物的表

情都有一些茫茫然，彷彿不是那樣確定，和另一幅「解剖課」的表情完全不同，「解剖課」的人物表情其實我不大喜歡，畫中老師和死人的表情，當然很不錯，有那股專注性，林布蘭藝術的另一個要點是，你找不到那專注性的窮盡，真正藝術有這個特點，你到他的畫面前，沒有為之停駐動容，這不是最偉大的藝術，因為一個成功的藝術品，它絕不是畫事物的某一面，某一種特色，某一個性質，不是這樣的，而是看到一事物，一下子找到一個自身也說不出來的，——我們說是 spirit 也可以，說是 essence 也行，或者是 substance structure 都可以。一個真正有藝術眼睛的藝術家，他就具有這樣的本領，一下子抓住這東西，然後運用他的技巧將它一致性地表示出來，其實表示出來那些故事、人物……不是重要的，它們只是 symbol，假如你認為他畫聖經故事，只為了藉畫說聖經，那就大錯特錯了；從前的人想不出古怪的點子，例如達利的扭曲的時鐘，來表達抽象的意涵；而古典時期的人，可以用的理想性的題材就是那幾樣——希臘神話或者基督教聖經故事——除此以外，文藝復興到十九世紀之前的畫家沒有別的素材可畫了。後來不得已畫了一些民俗的老百姓的畫，文藝復興時期才興起的中產階級的肖像畫，慢慢改變。所以，我們不可以拿我們熟悉的，或者不熟悉的，被我們所反對的符號來看古典的東西，這實在太冤枉他們了。但我們要明白，現代抽象藝術，它之所以會有這樣的背叛，有它這個社會的因素，如果你不生存在那個社會，你也要背叛那個 Form，簡直是異想天開。在藝術



▲林布蘭，《最後一幅自畫像》1668年，84x66cm

中應該這樣看它才對，因為你是活在這四周的環境中，你都無法通達它，都不知道該改善它哪裡，不知道什麼是壞的本質，然後如何反應出好的本質是什麼，不能只是拿形式的東西來代替一切。所以我從不認為超現實主義有那樣偉大，我認為傑克梅弟比較偉大，然而這一點很難找到語言使台灣學藝術的人了解，因為在哲學裡面好像很容易找到線索，在藝術裡面卻很困難。

所以我們再回來看看「night watch」這幅畫中人物的表情，都不像「解剖課」中的人物那麼驚訝，其實那種驚訝 (surprise) 的表情就是文藝復興。後來林布蘭超越了文藝復興，他轉而表示了人的專注——假如我們沒有把握到古典的性質，看古典繪畫真不知從何看起才好。「night watch」中人物表情有一種茫然不知該往何處跑，只有最前面一個人領導，邁出腳步來，彷彿即將走出畫布，確實林布蘭有這樣高超的技巧，可以畫出這樣生動

的人物。畫過畫的人都知道，人的動作，特別是手的擺動是很難掌握的。而我們不要忘了，「night watch」中穿著軍裝領導大家的人，踏出那一步其實非常懷疑，非常猶豫，整個人從黑暗中走出來，非常茫茫然，好像在說「Where Baroque will go?」巴洛克將來該往哪兒走呢？這是我看「night watch」常有的感觸，當然是相當主觀的看法。

林布蘭的畫到了四十歲以後有了相當改變，有一幅畫可以表現得很明顯，就是有一天他靠在窗邊，從早到晚，一幅是早晨光線亮的時候，另一幅是傍晚光線暗的時候，他就一直坐在那兒，而那表情是相當特殊的表情，當然他版畫、素描的技巧是沒話說，不必去討論，和他一比，畢卡索、馬蒂斯都有些單調了。從那個表情可以看出四十歲之後，林布蘭就改變了。我必須提醒大家一件事，很多人都喜歡說林布蘭很窮、被遺棄、不被了解、晚景淒涼，所以他有這樣的成就，但是我們睜開眼睛去看一看，馬路上多少窮困潦倒、失業的人，但他們會不會變成藝術家？所以很多藝評家，歷史學家喜歡強調，梵谷終生賣不出一張畫，塞尚 49 歲才開第一次畫展，我覺得很感慨，講藝術說這些有何用？藝術家活在藝術完全自呈的世界。假如說活在這社會必須和現實有一點相關，但這也和藝術扯不上關係，這是從哲學上來看覺得很感慨，我們應該把界限劃清楚。然而在台灣好像大家常認不清界限，搞不清實質和價值的區別，或者這樣說比較好——台灣彷彿已經失去認識真實的能力。所以，我們看林布蘭四十歲的改變，不能

這麼去定論，而該說他經歷的事情，是他生活藝術的反証，糊里糊塗參加了社會，糊里糊塗唸了大學藝術系，糊里糊塗跟了老師學，他有本領就超越它、背叛它，所以如果我們參與了某些東西，我們一定要告訴自己，「我準備通過它」，即使沒有這種能力，有如此抱負，其實也是滿美的。我們最怕跟隨一個潮流去學，把它當神供奉，那真是無聊。人不是什麼都具備嗎？只是我們沒有成熟時，不得已參與的一些過程——學習。這也是我們了解藝術一個非常重要的關鍵。由此我們才可以明白，林布蘭在四十歲時跨過了這些過程，真正進入了他的藝術世界裡，我們可以從他後來的自畫像，紅色代替黃色、金色光的畫（猶太新娘、家族群像）看見，這些是真正輝煌的作品，可以以林布蘭看林布蘭的畫，但是畫法卻是那麼粗糙，是當時的人絕對不能了解、接受的。因為他四十歲時一直在考慮，他的學生、朋友統統在學技藝的、平面描繪，很漂亮的畫法。比 Baroque 繪畫更漂亮的東西，當然他自己也明白，他必須生活，必須賺錢，就必須迎合時代潮流畫那些漂亮的畫。大概，他坐在窗口，一直在想「我是要賣錢呢？還是變成我呢？」最後他選擇走他自己的路，我們說這是一個「人」，這是一個藝術家、很敏感、很自然、也很痛苦！

六、藝術的方法

最重要的，也是從哲學眼光來看，我要提醒各位的第一句話是，人類文明從來就不是從理論開始，

人類文明從來就靠藝術開始。藝術確實是這樣偉大的。希臘神話、中國詩經、各個印第安文化、澳洲土著……等等，最早的這些文化都是和詩歌、圖形、聲音相關，也就是和藝術相關；而沒有一個原始文明是靠方法、理論或學說開始的，從來沒有。但由此就可以知道我們文明人是多麼的「愚蠢的聰明」，沒有理論無法開口；沒有方法制度，無法行使任何實務；沒有規律，無法教育年輕人，這真是完全不了解人類文明。如果了解了這個意思，應該將教育經費中一半以上用來從事藝術教育才對。當然這是不可能的，然而這是一個歷史的事實，詩歌不能上軌道，藝術不能上軌道，原創性不能建立起來，這樣的社會是沒有希望的。即使可以賺進大筆財富依舊是沒有希望的社會，人該往哪兒去呢？我們將統統變成「夜巡圖」中的湧出的人群，前面光明，後面黑暗，一走才問「where to go？」今天活在現在的人們可能比那「Where to go？」的心情更複雜吧！

所以既然是藝術開啓了文明，它統統是一種想像，然而我們要明白，當初文明開始時，並無所謂想像，對原始的人們來說，那是很自然的。就像剛出生的襁褓中的嬰兒，握住你手指頭時那一個用力的顫動般，那個感覺，那股力量其實是相當偉大的，那是人類文明全部的潛在能力都在那裡面，假使人類沒有那種用全心感觸的能力的話，如何能想像藝術家以生命去奉獻給創作，革命家以生命奉獻給理想？簡直不能想像！真正藝術的偉大，是以全部生命去感受，而不是只是以眼睛看見的東西！實際上就像人身

體所有的細胞整個的顫動，那個感覺才是人真正的感覺。說實在的，人最糟糕的情況是，「喔！你這個行為，按照佛洛伊德的原則，你的潛意識有問題，……」。所以，我們每一個人人生下來都是一樣的，那個顫動是存在的，然而，一受教育就完了，一奔波去上學，那原初的感覺就被殘害了，為什麼靠藝術？因為人透過藝術設法把自身找回來，譬如畫畫是透過色彩把自身找來，哲學藉思考，恢復人全部的潛在能力。因此，文明中本來無所謂想像不想像，就只是純粹的感覺而已，但是後來因為失去了這種感覺，大家卻不知道，反而認為失去以後才是真的，藝術的過程也就是要幫助人設法找回來而已，但在找回來的同時，並不是要人否定現實，人不可能不接受教育，但受了教育之後，也許經過了幾十年，人也許感到後悔了，下定決心設法把自身找回來，這時候才有資格說「我也不能否定現實，關於原來的東西是一個想像。」「想像就想像吧！我就是回歸在這夢幻中。」這就是藝術可貴、真實的地方。藝術家的偉大也在此——管你「現實的」世界如何爭論不休，我就是要活在理想、幻想的世界裡。所以，理想和幻想絕對是藝術的原動力，也是文明發展惟一的原動力。只不過藝術提供給我們文明的開始、過程和還原的可能性是最清楚不過了。

即使是「實驗性」的藝術作品，也是透過人的想像的背景，畫出來的現實的東西，和沒有通過藝術想像的背景創作出來的現實是截然不同的。所以真正的藝術不是脫離現實，而是藉現實反証人的想像力。然而，這樣的能力有沒有是無法



▲林布蘭，《猶太新娘》，1665-67年，122x168cm（紅色時期）



▲林布蘭，《閤家歡樂》，1668-69年，126x167cm（紅色時期）

苛求的，藝術家強烈地反應現實也未嘗不可以，只是要記得自己是在「go through」，要藉由通過它反証自己，因為「人」是太寶貴的東西。

林布蘭就曾說過「我畫的這些，統統是想像作夢一般的東西，而且，想像是永遠無法證明的。」如果他說我畫的是可以證明出來，解釋得清楚的東西，那其實很危險，極可能只是半調子而已，然而林布蘭卻敢講他是在想像中，沈醉的，純粹的夢幻中畫出他的作品，他就敢說「我無法證明，我就是這樣畫出來的。」這就是真正的藝術。然而你會問這樣該如何判斷畫的真偽，這實在是很困難，我只能說也許你投注數十年的精力去學習，就能多少看出一點什麼。人學習一樣事物，沒有十年以上的努力是難有所成的。對於林布蘭而言，他無法證明的，就是他自身裡面的東西，所有其他的都是人身體的延伸，文字、理論、繪畫、作曲……等都是身體延伸出來的，而延伸達到某種最高的極至時，和人「本身」是完全一致的。如果你還沒有達到那極至，你畫出部分，畫出一個目的、一個對象，你尚可以用你自身內在的東西去解釋它。然而真正達到那一致性的，想像已經絕對到純粹的程度，那就如耶穌，就如釋迦牟尼，佛曰：「不可說」。只是拈花微笑，隨人怎麼去解釋吧！因為，對於釋迦牟尼而言，就是那麼一回事，實在是無法去證明的。

到底藝術家是實實在在活在這片土地上，他也有家庭，也活在社會中，也遭遇一些事物，和一般人一樣，大部分時間都活在麻木不仁，草率的感覺中，每一個人都是如

此，我們不像原始人活在自然，和對自然的刺激中，永遠保持一種清醒。而文明人，說實話，整天都活在一種昏睡狀態中，所以更須要藝術將人自昏睡中敲醒，林布蘭就是有這樣的本領，比如在林布蘭傳中寫得很清楚，他小時候看到家裡的磨坊中很多風車，風車轉動時，那光影的變化，一下子全部黑，一下子又全部亮了，林布蘭的藝術就是靠這個。畫家就是有這樣一種潛在的能力，你有沒有能力依照自身所處的環境，創造出令你自身覺醒的對象的可能來，這才是畫家的真本領。所以，從此我們知道須要想像力，或者須要你令你自己創造想像力的機會和潛在能力。怎麼找到這能力？沒有人能告訴你，即使林布蘭也不能告訴你。這也使我們明白，觀看一個東西根本不是那麼絕對，瞬間的變化太厲害了，完全的黑變成完全的亮時，我們只看見閃著光。而林布蘭卻看見了在那一亮的瞬間，所有顏色都出現了。所以，我們可以知道，在繪畫裡，色彩明暗確實是一個非常重要的因素。但是你如何處理它，又是一個問題，譬如林布蘭非常強調的——空間和距離。空間和距離的問題真正說得清楚，並不是從塞尚才開始，所有的藝術家都知道，並且一流的藝術家有很好的方法處理這個問題。當他知道明暗對比和色彩之間的關係時，他才曉得，原來不但我們看東西是這樣，而且我們能看見，和距離、空間關係太密切了，這個觀念傑克梅弟表示得最徹底不過了，因為他懂得距離的問題，懂得空間的問題，可是怎麼離都離不出那個東西來，因為那個東西已經越來越曖昧矛盾，換句話說他把它放得離自

身最近的時候，呈現出來是最小；照我們一般的眼光看，離自身最近，應該看起來最大，放得越遠該是越小，也就是說，這個藝術家看事物的眼光是很特別的，就像我們一再提到的，你是一個怎樣的藝術家是看你如何看這世界。對於傑克梅弟來說，大的東西幾乎是不存在的，我們看到也沒有用，他了解到那大的東西必須要分析到最小，他將他的最小象徵那設想中本質性的最大，這是一個蠻矛盾的論證，然而一流藝術家都有這個本領。他們有一種本領，我稱之為——瞬間統合法——，一霎那之間，將現實和理想，統合在一起，把這樣的經驗說得最清楚的就是傑克梅弟。不管是看電影、看畫展，他都會有這種經驗，明明是生活中現實的事情，他乍看下統統是假的，再一轉眼一看又是真的，在真假之間他都糊塗了。所以空間、距離的問題變成很不確定，如果我們畫事物必須精準地一如眼中所見，我恐怕這和真正的藝術的心靈有相當的差別。

懂得繪畫空間的人，都明白這其實是個距離的問題，藉此，藝術家創作就是不可能照著我們習慣性地看見的空間大小、顏色，就是那樣對象性的放置在那裡，藝術家依循的是他很特殊的感覺方式，他沒有辦法像平常的習慣性的眼睛，明明是不清楚的距離，還拼命認為很確定。最明顯的例子就是古代歐氏幾何學，認為畫一條直線就是直線，看起來就是那麼直啊！可到十九世紀中期，電磁學出現才搞清楚沒有那一回事，沒有一條直線出現過，所有直線一畫統統都是彎曲的。我們用很粗糙的眼睛看直線是直線，看一個邊是一個邊，然而實際上

這些都不曾存在。假如你想確定這東西存在，你必須走近它，走近它你就只看見一部分，一個細節，你看不見全部，你說那好吧！我要看見全部，那麼我走遠些，然而走遠一點，你只能看見概括的全部你看不到細節的全部。試問你，若你是一個藝術家，你說我想畫出 substance，想書出 reality，或者像塞尚一樣擁有 real(真實)，你怎麼畫？回到文藝復興三傑？荷蘭傳統的暗褐色背景？如果這些你都不要，又必須從 Baroque 誇張的表情中走出來，如果你是這樣一個畫家，你會怎麼做？所以這樣畫的方法，關於距離的、空間的、色彩的、明暗對比的，很複雜的宇宙結構和人與自然之間結構的問題，是藝術家最大的課題。當然，不去考慮這些一樣可以畫，然而這樣的作品畢竟與藝術家設想中的藝術有相當的差距。同樣的，一旦我們了解古典的藝術操作，再看印象派的外光法，就覺得滿膚淺的，都有些遊戲性質。

當我們再回頭看林布蘭，明白了他是這樣去操作繪畫，那麼結果是變成什麼東西呢？加入了運動性的色彩，光影的變化，距離、空間的變動，它給我們的印象很不穩定，不是繪畫中的對象不穩定，而是當藝術家探討事物很忠於他自己時，他就呈現很不穩定的東西。有些人追求真理，或者學佛什麼的，總是宣稱自己得到了 absolute truth (絕對的真理) 就開始想教化老百姓，我感覺這真是一件危險的事，天底下哪有什麼可以講得清楚的，絕對的真理，比較可以確實講得清楚的是科學上的 objective truth (客觀的真理)，但是它有一個先決的條件，在科學上非常重要的，它是一

個趨近性的真理，林布蘭的畫法正是這樣的，和當時各種文明潮流完全一致，正因為他將各種文明潮流完全統合在他的畫裡，所以在當時沒有人能接受，因為其他人都是片段段，一點一點片面的，怎麼可能理解他這樣粗糙的、不穩定的表達？這種藝術上的不穩定，就好像整個近代科學一樣，快速度的運動當中的不穩定。對於這個不穩定，我們一定要找它的來源，因為林布蘭超越了 Baroque，超越了卡拉瓦交，超越了文藝復興的寫實，甚至更超越了他的老師 Pieter Lastman，即使如此，他也必然參考了這些東西才能加以超越！他的繪畫在光影交錯之中展現了非常豐富的色彩變化，特別要注意的是林布蘭的畫絕對不是只是光影變化的問題，而是和塞尚一樣，是光影變化中間色彩的無限延伸、無限吸收、光和影的互滲。我們沒有把握到這一點複雜的因素，我們就會把它看得太簡單。除了超越這些以外，在林布蘭的方法技巧上，恐怕還有他參考的先天性的原因，我找了很久，只找到一個艾爾·葛雷柯(El Greco)，尤其是他最晚期的兩幅畫，"勞孔"和"揭開第五封印"，在那畫裡，我們很明顯可以看到他把人物身體拉長了，藉此將空間變得活潑起來，就有了一種運動感。繪畫裡最重要的是要造一個運動出來，而不是造一個光出來，所以在這種不穩定的繪畫裡面是我們可以進去，也可以出來，我們所謂神秘就是這個 motion 的問題！一個憑良心畫畫的人畫出來一定是不穩定的東西，這種不穩定就是運動，第一個把運動操作出來的，就是艾爾·葛雷柯；更重要的是他保留畫畫最初描繪得



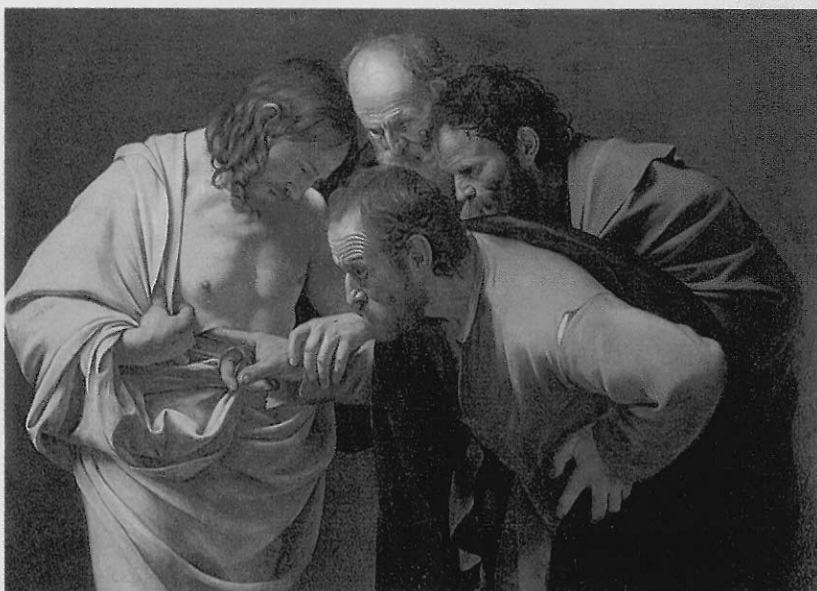
▲艾爾·葛雷柯，《勞孔》，約1610年，137x173cm



▲艾爾·葛雷柯，《揭開第五封印》，1608-1614年，224.5x192.8cm



▲林布蘭，《浪子回頭》中年時對大眾觀注之回應，1636年，161x131cm



▲Garavaggio，《聖托馬斯的懷疑》其光線運用對Rembrandt 影響深遠，1602-03年，107x146cm

很清楚的輪廓線，統統看得見，沒有輪廓線的部分，他用一面一面，一塊一塊顏色堆積出中間的過程來，所以哪面都不是一個完整的面，線也不是完整的線，那繪畫本身有一種運動操作在裡邊！假如，我們沒有拿林布蘭和他比對，我們不知道如何欣賞艾爾·葛雷柯。當然相互比較，我們可以看到他的優點，也可以見到他的缺點，他的缺點就是他的繪畫中，那個面和線在與另一個面和線接觸之間，都變得單調了，一塊面一塊顏色。也就是說，這種運動感有了，活動的可能性有了，但這種運動比較單調。但到林布蘭四五十歲以後畫出來的那些很粗糙的臉孔，甚至於「猶太新娘」、「全家和樂」這些用了大量紅色的畫，輪廓幾乎看不到了，顏色和顏色之間分不出邊際來，變成一種滲透，根本不是光影滲透，是色彩的對比性滲透，整個繪畫的感覺是林布蘭用"對比"在畫，而不是畫

出"對比"來。這就是好的藝術家，他是用那方法去畫畫，而不是畫到那方法為止，林布蘭偉大即在此。其實這道理在好的科學家身上亦然！但現代畫卻不如此，他們只求把方法畫出來，最明顯即"立體派"。立體方法的畫是畫的過渡，而把方法完全應用出來，那才算比較成熟的東西。

所以我們可以很明顯看出林布蘭繪畫中光影對比是學自Caravaggio，在林布蘭二十幾歲畫"聖·艾蒂安的極刑"他就已經知道如何運用光影交錯法，所以如果我們認為欣賞林布蘭繪畫，只要看見那一點光就好，那完全是錯誤的。他的繪畫裡有很多點光，絕對不會只有一點，假如只有一點，那麼我們注意的大概譬如他畫盞甲時那種金色光，但那並非他最好的畫，那種金色的光最好的畫是畫「亞歷山大」，人完完全全隱密起來，又隱隱約約顯露出來，那種英俊威武，那

種古典的氣份完全表現出來了。所以我們不能只用明暗對比來看林布蘭的繪畫，這還包涵了「互滲問題」，一旦明暗互滲，那運動是非常的快速、深遠，可能往前也可能往後，不是只如El Greco畫中的晃動狀況。林布蘭畫中，那種明暗對比太細膩，互滲性太強，幾乎是一個高頻律，超乎我們想像的，那種色彩對比的繪畫。在這樣的繪畫中一個最大的特色——神祕——；許多人看林布蘭的畫都說很神祕，神祕的意思就是看得很真實，但又不是真實。——你說它不真實嘛，它又確實是很有深度地呈現出來，它將多重性的意義呈現出來，這在哲學上來解釋就是一種Vision，只是這個Vision它不是一個平面的，光影的問題，它用的是色彩對比。你說他怎麼會操作這色彩對比？我相信林布蘭自身也講不出來，因為真正的繪畫是不能證明的。今天我們能把它證明出來，講出來，那是因為

我們有一種哲學暗號，透過某些運作將它解釋出來，但對林布蘭自身而言，他就是二十幾歲就有那樣的能力「看見」東西，就有那樣的技巧操作色彩，將它畫出來，很簡單地！對他而言，倒是「生命過程」這件事很麻煩，它的麻煩不在現實，在比想像更高超的王國裡面，如何重新操作現實符號，作出比現實更現實，更具有理想與自信的繪畫來，所以，當我們講到「古典」的東西，當然大家好像都懂，這個名詞滿曖昧不明的，但是方法上怎麼去解釋它呢？應該是這樣的，林布蘭活在他純粹想像的世界裡邊，一開始他感覺到我不敢證明，因為現實的力量太大了，有父母，要去學法律，要賺錢……等等，所以他一開始的想像根本無法發揮，沒有辦法發揮的情況之下，他只好順著現實去生活，但最後他有能力把現實否定掉，又重新回到那裡邊，情況完全不同了，從前那只是想像，只是感覺，現在不是，他從現實中學會很多東西，人際關係、人與物的關係、光與影的關係……等，而這個「學會」和當初跟著他的老師學會一些技巧大不相同，因為當初學的是別人的，現在學會的可是他自己的生活體驗出來的，在那個世界裡邊太豐富了，結構太清楚了。

所以他到了四十二歲時，重新畫自畫像，重新畫另一個主題——耶穌——，但這次不是畫祂自十字架上下來，而是畫祂的頭像，假如我們明白其中涵義，就會明白，林布蘭繪畫的內涵，不能只以其經歷來論，還要看他畫的內容，包含三個層次，一個是自畫像，完全面對自己就像一個人小時候受外在壓力逼迫，不得已去唸電機工程，越唸



▲林布蘭，《亞歷山大》，1655年，137.5x104.5cm

越不對勁又跑去當歌星……就這麼一直東闖西闖，載沈載浮的慢慢一直等到他通過自身對自身的考驗，對自己肯定了，但是不是可以通過現實來肯定自己呢？我可以告訴大家，現實沒有辦法肯定自己，所以我們找到了林布蘭除了self structure 以外的另一個現實——聖經故事——，但是我們將它解釋作 Bible story 是很自然的一件事，幸虧他自己說很清楚——我不是在畫聖經故事，我是找到一個理想的人格——，所以，他從四十二歲到四十九歲，經常畫耶穌，才把他五十歲的自畫像確定下來。所以人啊！有靈感很好，投身於現實也很好，但你能不能經得起考驗就得看你另一個本領——你能不能將你生活裡的理想

性把握得準確，然後將自身與之調整——，林布蘭的聖經故事繪畫由是產生！大家都說他的聖經故事是人性畫的呈現，沒錯，但更重要的是，我們該探討他怎麼作出來的，這是我們比較忽略的問題，所以我特別注重林布蘭兩幅畫，一幅他四十二歲的自畫像，一幅是四十二歲畫的耶穌像，他二十三歲也畫過耶穌，他的每一階段，耶穌的表情一個個都不一樣，他自己的自畫像中的表情也都不同，這是他繪畫的兩個主軸，把這兩個主軸把握了，生活中的婚姻、享樂、痛苦、打擊什麼的，只是兩個主軸中間的點，將主軸把握，再將這些點放下去，內容就完整了。這樣完整的東西，我們才敢說這是「古典」的。一如之



▲林布蘭，《基督頭像》1661年，
78.5x63cm

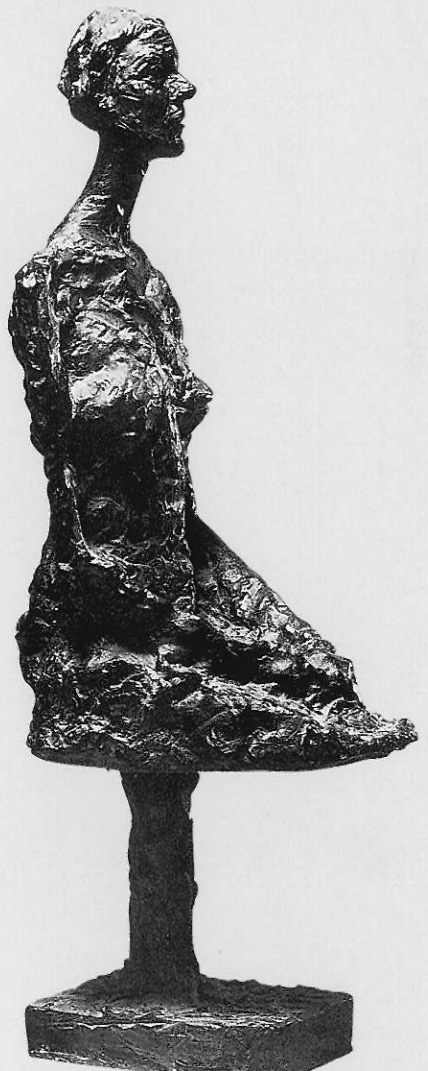
前提到的，你要有能力在你的幻想世界裡面，將你自身完成，然後你再採取現實世界裡的符號，神話也好，聖經故事也好，都無所謂，但別忘記，那只是一個象徵罷了，再不是爲了找到明牌而去拜佛般膚淺地方式去追求一個東西！也許百分之九十的人均如此，然而這和藝術根本風馬牛不相及！所以如果我們真正通過幻想世界再採取現實符號沒有關係，但我們還必須有能力將符號變成理想本身。所以「古典」的意思即是，藝術家有能力將現實的符號，按照人的理想，使符號和理想變成一致性非常高的繪畫出來。

因此，林布蘭畫自己，畫耶穌，畫聖經故事，畫老百姓，畫各式各樣的人，但假如我們將這樣純粹古典的繪畫當作是如我們眼中所見的現實事物去理解它，那是完全錯誤的，「古典」的困難就在這裡！它在幻想中把現實拉上去，在那裡邊，呈現它理想與現實一致性的表達，我們看到的是這樣，其實不是

。相當自由自在的，所以林布蘭繪畫最後呈現出那紅色的神祕氣氛，這紅色調我個人非常喜歡，甚至更甚於他較早期的金色調。但所有評畫家從未提過他的紅色調，將其在林布蘭繪畫中的意義說明出來。我覺得滿遺憾的。不過，也因為林布蘭自己也沒有提過，我今天才敢這樣講。

七、結論

真「古典」，乃以一般經驗中，所熟悉的簡單形式通過高度的方法與感觸，完成一種現實性與理想間，一致性極高的理想表達。它仍是理想表達，但它使用了現實，這一點相當重要。因為現實是很純樸的東西，我們無須反現實，人永遠是要穿衣、進銀行，永遠要進學校。要去背叛它，其實沒必要，但很多現代藝術都強調要去背叛現實，那是一種偏激、偏見，不夠完整的毛病。當然也不能完全以這種眼光看現代藝術，它也有好的東西！所以當我們理解了這個意思，就會發現——真知古典，即可真知浪漫並兼及現在——沒問題！除非你理解的古典是有問題的。塞尚之所求，亦屬「現代之古典」，傑克梅弟亦然。我看塞尚那些看似亂七八糟塗的油畫，就覺得滿古典的。反之，如果只知「現代」，即無「古典」或任何「真藝術」可言。這樣講或許嚴厲了些，但確實是如此啊！▲



▲傑克梅弟，《安娜特坐像》1958年，青銅，可以看出追求人物塑像本質的努力。