



HAL
open science

非對象、無敘事、去像：司徒立繪畫中的文化多元性

Yolaine Escande

► To cite this version:

Yolaine Escande. 非對象、無敘事、去像：司徒立繪畫中的文化多元性. *Universitas, Monthly review on philosophy and culture*, 2022, *Multiculturality, Materiality, and Contemporary Art*, 574 (574), pp.67-85. <10.7065/MRPC>. <hal-03628847>

HAL Id: hal-03628847

<https://hal.science/hal-03628847>

Submitted on 15 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yolaine Escande, « Non-object, Absence of Narrativity, and “Disapparition”: Multiculturality through Szeto Lap's Painting », dans Yolaine Escande, Johanna Liu (dir.), *Multiculturality, Materiality, and Contemporary Art* (en anglais et en chinois), numéro spécial de la revue *Universitas. Monthly Review on Philosophy and Culture*, n° 574, mars 2022, Taipei, pp. 67-85, ill. <http://140.136.117.95/wordpress/?p=4579>

非對象、無敘事、去像：

司徒立繪畫中的文化多元性

幽蘭

法國國家科學研究院研究指導、法國高等社會科學院研究指導

巴黎藝術與語言研究指導兼教授

Non-object, Absence of Narrativity, and “Disapparition”:
Multiculturality through Szeto Lap’s Painting

Yolaine ESCANDE

Directrice de recherche au CNRS, CRAL

Abstract: The paper examines the question of multiculturalism through the artistic practice of a Chinese born French painter, Szeto Lap, and his theoretical will to paint “sensation”. Thus he belongs to the classical Chinese tradition of emotional expression, and he also belongs to the French “figurative expression” pictorial trend.

Szeto Lap has fled from China and settled in France in 1975. He is the first Chinese contemporary artist whose artworks have been exhibited in Pompidou Centre for a solo exhibition, as soon as 1982.

Szeto Lap refers to Song dynasty painting as well as to the *Twenty-Four Degrees of Poetry* (*Ershisi shipin*) written by Tang dynasty Sikong Tu (837-908), to Cézanne and to European phenomenology. Therefore, this artist wishes to reconcile ancient and modern, East and West, in expressing inner feelings, senses and emotions into his pictorial approach. But doing so, he has to face the materiality of pictorial practice.

The paper examines the way this artist, who is also a theoretician, takes advantage in his pictorial and theoretical experience of the contributions of European philosophical and pictorial practice, and of Chinese classical, poetical and pictorial tradition. It tries to show in which matter this artist expresses multiculturalism in his artistic creativity and in his theorisation, through the study of several artworks, oil paintings and charcoals.

Key Terms: Szeto Lap, *Twenty-Four Degrees of Poetry* (*Ershisi shipin*) by Sikong Tu, Figurative Expression, Non-object, Disapparition

內容摘要：本文藉由華裔法籍畫家司徒立 (Szeto Lap) 的藝術實踐，探討藝術中的文化多元性的議題，分析司徒立畫出感覺的意願。他既屬於抒情的中國傳統，又屬於法國的象形表現畫派。

司徒立 1975 年離開中國到法國巴黎。1982 年他是 20 世紀第一位在蓬皮杜中心 (Centre Pompidou) 開個人展覽的當代中國藝術家。

司徒立在畫中指涉司空圖 (835-908) 的《二十四詩品》，並參照塞尚 (Paul Cézanne) 的畫與歐洲現象學。他想融合歐洲現象學與中國古典詩畫，即是通過油畫的實踐表現中西的心情和境界。由此，他遇到繪畫實踐的質料性。

本文探討這位藝術家與理論家的詩畫觀念，以及他藝術創造與理論思想的關係，通過對他的畫作分析，特別是油畫與木炭畫的研究，指出其畫作的藝術價值，其中所隱含的文化多元性與物質性的意義所在。

關鍵詞：司徒立、司空圖的《二十四詩品》、象形表現畫派、非對象、去像

壹、引言

在中國傳統中，詩歌和繪畫屬於藝術，其主要功能之一是抒情。20 世紀上半葉的當代中國知識分子看重抒情的美學含義。然而，他們為了重新評估、補充或解釋中國的傳統抒情理論，就轉向歐洲對情緒、情感和移情表達的研究。這些中西思想，尤其是在抒情哲學、美學和藝術的交流，引起了極富助益的思考。¹

而下文提到的畫家司徒立 (Szeto Lap)，希望重新對抒情進行思考。由此，作為文化多元的藝術家，他參考歐洲的現象學，也參考中國古典的詩歌理論。

文化多元性在這裡的含義為藝術家所屬，與他所涉獵的多元文化有關。因此，這是一種實際的方法，目的為考慮到藝術家在他認為自己得到的各種文化滋養中的做法。然而，所謂的文化多元並不是日常生活的文化多元，如一般生活在國際大都市地區的人所能實踐的。司徒立所代表的是一個現代學者與文人、一個博學藝術家的文化多元性。

司徒立 1949 年出生於廣州。他在文化大革命期間離開中國，1972 年先到香港，然後在 1975 年抵達法國。司徒立在中國接受了油畫訓練；然而那時候，在毛澤東時期，油畫是新中國的象徵。到了巴黎，早在 1982 年，他是 20 世紀第一位在蓬皮杜中心 (Centre Pompidou) 舉辦個人展的中國當代藝術家。²當時，他的作品主要是油畫，並

¹ 參見王德威，《現代抒情傳統四論》（臺北：臺大出版中心，2011）。

² 巴黎國家現代藝術館於蓬皮杜中心 (Centre Pompidou) 的「就地」(In Situ) 展覽。同一年，司徒立受到巴黎學院的非尼翁 (Fénéon) 獎金。

自始至終以三種方式發展他的作品：風景畫、油畫或水彩的景物、以及炭筆畫的景物或場景。因此，他用三種不同的手法畫出兩種繪畫主題。

貳、文化多元性與現象學

一、文化多元性、抒情與現象學

自從到了法國，司徒立就對現象學感興趣，尤其是馬丁·海德格爾（Martin Heidegger, 1889-1976）的思想，因為後者提出了藝術與真理的關係問題，而在這種關注點上，他與中國傳統對藝術的思考是一致的。

但他也提及埃德蒙德·胡塞爾（Edmund Husserl, 1859-1938）對他來說，現象學把經驗作為出發點，作為現象學的敏感直覺，以試圖提取經驗的基本特質以及經驗的本質。現象學實際上是關於現象的科學，即是外間世界之物相對的經驗的科學。胡塞爾現象學的目標還是成為一門哲學科學，即是普世性的（胡塞爾所稱謂「超越的現象學」）。因為日常生活是一連串的，只能通過感官來經歷的直接經驗，³這種現象學的關注在某些方面類似於中國傳統的抒情思想。然而在中國的文學和理論傳統中，抒情，主要的關注的是情緒和情感的表達。

在一般的中國哲學中，情緒和感情是理解中國人與世界關係的一個哲學關鍵。抒情作為一個範疇的力量與情緒和感情如何引導我們進入中國哲學的基本問題有一定的關係，尤其是通過其中產生的「相矛盾」的歸類，諸如涉及到認識論、本體論、邏輯、倫理等的主要問題。例如，鑒定我們對人類存在的思考的基本偏向，如內和外、理性和感情、自由和判斷、一和多、真實和虛假、被動和主動，等。⁴這些相對的兩極代表具有同等價值的互相衝突的情感可能性。

情感作為中國哲學的一個核心範疇的功能，使我們能夠涉及到中國歷代思想家提出的所有領域：其中，有的認為情感是由內在發出的，有的認為情感是由外在事件激起的，有的堅持認為感情擁有自然的一致和方向，有的還認為情感代表一種與任何同意的目的的斷裂。有些人還認為情感是道德組織的來源，有些人則重視情感在本質上是被動的……等等。

對我們來講，有意思的是，在中國傳統中，思考情感的廣泛可能性等於自我和世界之間的互動和動態的不同觀念。

中國的主要哲學傳統主張，通過這種情感和自然的互動，人類則能夠認識世界並且賦予意義。因此，正在這種互動中能出現內心的圖像，特別是那些賦予風景或場景的圖像，無論是詩意的還是畫意的。情感並不會每次意味著圖像的出現，但根據中國的觀念，圖像的出現與情感有關。

自 1991 年以來，司徒立回到中國，在杭州美術學院任教；他首先成立了一場具象表達的研習班。這是除了中國油畫的準則之外——即是社會主義現實主義學院派的準則之外——的唯一課程，然而此準則現在還存在。自 2002 年以來，他還成立了一個藝術現象學研究所，每年約有 30 名學生。要注意的是，象形表現的畫派以回歸感覺為特點。

法國藝術史專家讓·克萊爾（Jean Clair）所下定義的象形表現畫派（*expression*

³ 參見 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (《感知的現象學》) (Paris: Gallimard, 1945)。

⁴ 參見 Curie Viràg, *The Emotions in Early Chinese Philosophy* (New York: Oxford University Press, 2017), p.9。

figurative) ，⁵以在賈克梅蒂 (Giacometti,1901-1966) 周圍的藝術家為代表，如巴爾蒂斯 (Balbus, 1908-2001) 、佐蘭·穆西克 (Zoran Music, 1909-2005) 、亨利·卡蒂埃·布列松 (Henri Cartier-Bresson, 1908-2004) 或喬治·莫蘭蒂 (Giorgio Morandi, 1890-1964) 。這些藝術家都離開了抽象派，回到了感覺，回到了對日常生活物的研究。司徒立也屬於此畫派，如同薩姆·薩夫蘭 (Sam Szafran, 1934-2019) 一樣。

感覺並不完全是情感，但與情感有密切的關係：感覺是身體對某種刺激的反應，無論是內在的還是外來的刺激。感覺有可能是身體或生理上的，諸如熱、冷、痛此類，或心理上的，諸如焦慮、壓力、恐懼、喜悅、興奮等此類。情感往往是由感覺引起的。舉一個例子：即是 1982 年在蓬皮杜中心展出的一幅畫，名稱為《走廊》(圖 1)。其表現在走廊上行走的經驗。其目的不是要展示現實的全面，而只是展示在走廊上行走的時候看到或看不到的現實經驗。

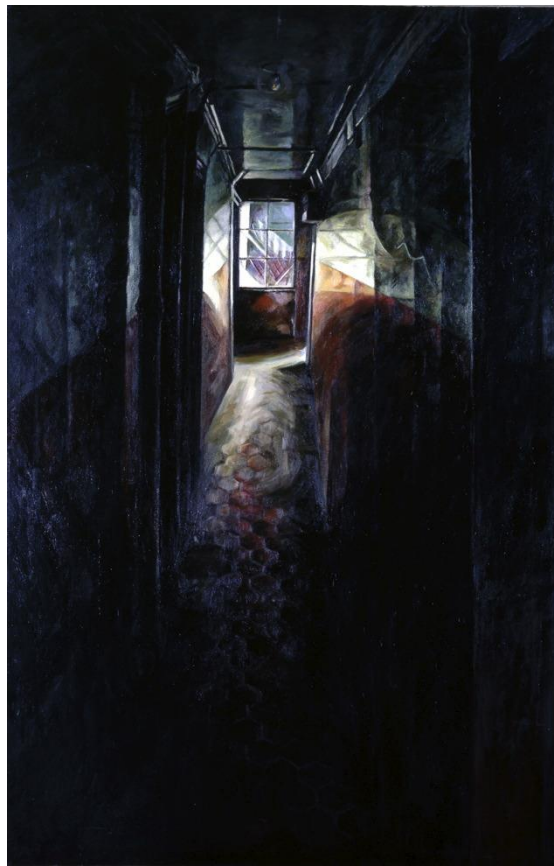


圖 1.司徒立，《走廊》，布面油畫，120×198 公分，1978。

當我們行走在走廊上，就不需看自己的腳：首先要注意到想要去的地方，所以要往前面看。有時候，假如走廊非常狹窄，我們就把一隻手放在牆壁上，但不看手。問題就是：在這樣的情況下，如何在畫上表達空間，而不借用透視技術？如何表達所看到的但並不注意的事物？如何畫出沒有看到但卻知道在此地的事物？在這幅畫中，司徒立展示那些存在但不明顯的事物，出於我們的興趣，就是一種不存在的存在。這幅畫的左右下角顯示走廊的一塊模糊部分，觀者無法區分牆壁和地板。這種模糊的空間

⁵ 參見 Jean Clair, *Nouvelle subjectivité. Notes et documents sur le retour de l'expression figurative et de la scène de genre dans la peinture de la fin du siècle* (《新主觀。世紀末會話中具象表達和風俗場景的回歸的說明與文件》) (Brussels: Lebeer Hossmann, 1979)。

使我們感受到不存在的存在的經驗。

二、陶淵明的詩意、日常生活與存在

司徒立先轉向海德格爾，其哲學認為人的本質是存在。原則即是，既然存在還包括我們所看不到的事物，所以我們所看到的並不是存在的全面，或顯示的全面。司徒立通過他借用木炭畫或油畫的日常物品的平靜，感受到存在的這種本質。

司徒立提到陶淵明（365-427）在《時運》一首詩中說的「我愛其靜」，即是愛上了一種溫柔憂鬱的情感。果然，詩人在《時運》解釋說：「時運，遊暮春也」。並寫出「延目中流，悠想清沂。童冠齊業，閑詠以歸。我愛其靜，寤寐交揮。但恨殊世，邈不可追。」這樣的詩句。

在這裡的抒情是表達孤單與懷舊的情緒，平靜與閑適的情感。陶淵明把自己描述為一個虛構的他者，並把他的散步與孔子的弟子曾皙相對比：所提及的沂水顯然是指孔子和他的弟子在《論語》中的對話。孔子問他的弟子，如果他們能自由選擇自己的命運，他們想做什麼。除了曾皙之外，每個人都回答說他們想擔任高官：

曾皙曰：「夫三子者之言何如？」子曰：「亦各言其志也已矣！」曰：「夫子何哂由也？」曰：「為國以禮，其言不讓，是故哂之。」「唯求則非邦也與？」「安見方六七十，如五六十，而非邦也者？」「唯赤則非邦也與？」「宗廟會同，非諸侯而何？赤也為之小，孰能為之大？」（《論語》11.25 先進篇）

在司徒立的木炭作品中，尤其是在《家居物事》系列中（圖2），可以看到帶有懷舊與閑適的平靜感覺。這種孤獨感由突出的物品轉達的，其出現在畫面的中心；其能吸引觀看者的注意，並且因為他畫出的放棄感，引起一種孤單感。

三、反觀

但是，如何實在地實現寧靜？司徒立畫畫時的態度可以用中國哲學來解釋。在這方面，司徒立以宋代哲學家邵雍（1011-1077）為參照。邵雍主張：「夫所以謂之反觀者，非以目觀之也。不以我觀物者，以物觀物之謂也。」（《觀物篇六十二》）。⁶邵雍所指的「物」不但包括物質類的事物，也包括天、地與人。由此，當我們觀看司徒立的靜物畫的時候，就會感到寧靜、安詳、安靜。

司徒立也深受海德格爾的影響：在《形而上學導論》一書中，海德格爾聲稱：「存在被證明是一個最高度確定而又完全不確定的事。按照普通的邏輯，這是一個明顯的矛盾」。⁷實際上，海德格爾說「存在」（Being）這個詞有一個「漂浮的、不確定的含義」，⁸因為連這個詞的詞源也都是模糊的。但他也認為，is 這個詞有一個高度確定的含義。他還舉一個具體的例子：「譬如說，在那裡的窗戶，顯然是一種存在物，是否關閉還是不關閉？」⁹可是問題是，中文並沒有 is 這個詞，有「萬物」，但也沒有 being 這個詞為動詞。而中文仍然是司徒立最熟悉的語言，儘管他的法文非常流利。因此，在繪畫語言中，司徒立試圖通過中國的古典詩詞來呈現現象學的形而上學。他想在繪

⁶ 邵雍，《皇極經世書》，收於《文淵閣四庫全書》卷 802-803（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁 1050。

⁷ Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics*, trans. by Gregory Fried & Richard Polt (New Haven: Yale University Press, 2000), p.82(59-60): “‘Being’ proves to be a most highly determined and yet completely undetermined something. According to ordinary logic there is here a manifest contradiction”.

⁸ 同上註：“‘Being’ has an evanescent, indefinite meaning”。

⁹ 同上註，頁 81：“Whether, for example, the window over there, which is of course a being, is closed or is not”。

畫中表達的是「象外之象」。當我們心裡感到情緒或感覺的時候，就會出現這樣的圖像。

四、物品與返回中國詩詞

今天，司徒立希望離開存在的問題，要回到內心的表達，遵循唐代司空圖（837-908）的《二十四詩品》的原則。¹⁰所以司徒立用風景回到中國文化，但借用的是所謂的西方繪畫手段，即是油畫。

根據司徒立的解釋，司空圖主張「心」是一種「小感覺」（*petite sensation*），¹¹借用塞尚的說法：塞尚遠離首都，過著孤單生活，直到1904年所謂的「秋季沙龍」（*Salon d'automne*）舉辦他的作品的回顧展時才成名。在他所謂「建設性」的時期（1878-1892），也就是最「抽象」的時期，塞尚通過「球體、圓柱體和圓錐體」來處理自然，並且所有畫出的事物都要通過透視。¹²他把形式幾何化，把空間縮小到二維或使用倒置和扭曲的透視來結構空間。這種做法將直接影響到立體主義的藝術家。對他來說，並沒有一個視角，而是有一百個視角努力地給觀者穩定的幻想。

根據司徒立的說法，1901年之後，塞尚的藝術完全改變了，他主張「記錄他的彩色感覺」。¹³塞尚在1900年之後賦予感覺一種新的含義，他稱之為他的「小感覺」：對於印象派來講，這是一種純粹的視覺情感，與味覺的滿足類似。然而塞尚把此「小感覺」視為繪畫構圖的簡單材料：他沒有模仿感覺，而想借用它造畫。他像泥瓦匠拿石頭建造一樣切割它，但他頑固地注意分析自然，仿佛要測試它的質量和資源。

由此，司徒立注意到塞尚在幾何參考的假借下設想節奏、風格、甚至構造型變形的概念，還把這些概念歸結為平面、線條和體積，而不歸結為筆觸本身。

在方法上，司徒立以塞尚為榜樣。在塞尚作為畫家的質疑與自然的關係中，司徒立就發現與中國古代山水畫提出的問題一樣，特別是在畫畫時的忘我和恢復與自然的關係的問題。塞尚並不想表達自己，而他尋求通過他自己讓事物自然表達。塞尚對繪畫的選擇類似於自然界的現象學，所有被選為構成繪畫的元素必須有意義。這方面，他反對那種對空間進行切割與設置，以抽象的方式分析並重新組合空間的笛卡爾主義或康德思想。通過現象學，司徒立認為中國和西方的繪畫理論能夠找到一種共同語言，一種對話的可能性。現象學的原則確實與中國概念很接近：一定要讓對象進入自己，而不要試圖從外面來描述這些事物。

¹⁰ 這裡不談《二十四詩品》是否真屬司空圖所作還是錯誤地歸屬於他。有關此爭議，請參見 Yang Jingqing, *The Chan Interpretations of Wang Wei's Poetry: A Critical Review* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2007), pp.249-250。

¹¹ 古斯塔夫·科奎奧（Gustave Coquiot）接受塞尚採訪，見 *Paul Cézanne*（《保羅·塞尚》）(Paris: Librairie Paul Ollendorf, 1919), pp.202-203。

¹² 塞尚的概念，法國畫家與評論家埃米爾·貝爾納（Émile Bernard）在他的文章“Paul Cézanne,”（《保羅·塞尚》），*Occident*（《西方》雜誌）32(1904.7): 24 提到：自然界的一切都以圓柱體、球體、圓錐體為模型。要學會在這些簡單的人物上作畫。然後就可以做所想做的事。（“Tout dans la nature se modèle selon le cylindre, la sphère, le cône. Il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples. On pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra.”）

¹³ 同上註，頁23：“enregistrer ses sensations colorées”。

參、物質性與非對象

一、去像

司空圖的《二十四詩品》以二十四首詩的形式而呈現，每首詩描述一種詩歌類別，並對應一種內心狀態，而司徒立把詩品與「心」連接起來。在中國傳統思想裡，心是意識的所在地，確實是內在性與自然的交匯點。

以司空圖的詩歌理論為起始，司徒立能夠重新詮釋風景畫，尤其是通過轉達感覺與情感。司徒立把司空圖的「詩品」解釋為「詩意的狀態」。這並不是唯一可能的解釋。不少中國學者和作家都以詩人的二十四種「風格表現」理解此「二十四詩品」。¹⁴但可以更中立地、更模糊地翻譯，就按照標題可能暗示那樣，翻譯為「詩歌的類別」。然後由每個人自己來解釋此類別。

這裡的問題是要抓住畫出對象的真理，呈現畫家在畫中所看到的，並視圖與畫出的對象建立對話。司徒立認為他的作品其中表達平靜、孤單、退縮，能體現司空圖的第十八詩品，即是「實境」，尤其是以下四句：

取語甚直，計思匪深。忽逢幽人，如見道心。¹⁵

「幽人」就是隱士，而隱士是指孤立隱避的人；就像畫室裡的畫家一樣。司徒立的畫作一般會表達孤獨、平淡和安靜的情感，特別是名題為「家居事物」系列（圖2）。由於這些都是大型作品，所以觀眾能夠沉浸其中，而畫作展示房內的場景。



圖 2.司徒立，《澄明——家居物事系列》，紙本木炭，156×116 公分，2002。

雖然是木炭畫的，但這些畫都是完成的，一定要與草圖或草稿分別起來。這些木

¹⁴ 參見 Yoon Wah Wong, *Essays on Chinese Literature: A Comparative Approach* (Singapore: Singapore University Press, 1988), pp.132, 134-136; Siew Hong Chin, *A Study of Sikong Tu's Poetry* (Kuala Lumpur: Universiti Malaya, 1996); Lan Jiang, *A History of Western Appreciation of English-translated Tang Poetry* (Berlin: Springer, 2018), pp.72-74。

¹⁵ 司空圖，《二十四詩品》，收錄於《說郭》卷9，陶宗儀（活動於1360-1368之間）主編，順治三年版（1646），頁4-5。

炭畫一般呈現一個通過繪畫中的光纖方向來突出的事物。由此，與此事物建立的關係召喚「道心」，使其成爲主體而進入與觀者的視覺對話中。這裡的問題即是使成繪畫對象的真實性，亦即是通過建立與對象的對話，從而使其不再是一個對象，而是一個存在者。

這裡借用的技術是特殊的，以便讓對象進入畫家內心之中，而此做法也涉及到作品的物質性。在司徒立的作品中，我認爲「物質性」一詞是指畫家的實踐，在他借用畫刷或炭筆的時候必須處理的具體物質。在傳統藝術理論中，此物質性稱謂「實」（譬如司空圖二十四詩品的「實境」）。

對於這些大型作品，司徒立參考宋代大型絲綢卷軸，而這些卷軸是爲了懸掛在宮殿大堂裡而畫的。他把木炭與水墨作比較，水墨有光和影的效果（叫陰和顯）。這裡出現文化多元的技術層面：司徒立沒有使用中國傳統材料，而他借用西方的繪畫材料。

儘管司徒立聲稱受到宋代畫的很大啓發，特別是董源、巨然、李唐、還有馬遠和夏圭的畫，由於其結構和構圖非常清晰，其明顯效果，其空和滿之間的對比，但這些畫的技術與木炭的完全無關。司徒立並沒有試圖模仿這些宋代畫作的形式與結構特點，諸如其角度的結構或其中的幾種觀點的疊加等等。

同樣地，儘管司徒立提到這些畫，但其物質性也無法與他的木炭畫並論。首先，宋代畫作是水墨畫在絲綢上完成的，而司徒立的炭筆在康森紙上。其次，宋代畫作是使用十分柔軟的毛筆染水墨畫疊加層。換言之，其是由水墨筆畫和水洗的積疊組成的。一般來講，先畫淺色的水墨，等第一層乾了以後，再畫深色的墨迹。黑色的墨畫是最後塗抹的。這意味著筆畫積疊物質性是觀者能夠看到的，並能夠在心裡重新建立一層又一層筆畫的路徑。

但在司徒立的木炭畫中，不同的層次是不可見的。技術是完全不同的。與積疊剛剛相反，他進行的是減少，是去積疊。主要的技術並不增加材料和墨水，而是減法。司徒立的技術是先借用木炭畫，然後把畫完全擦掉，一次又一次地重複這種操作，這樣逐漸地、慢慢地，當木炭不能再完全擦掉的時候，司徒立想保留在他的畫裡的就會自然出現。這並不是一種突然和確定的消失的現象，而是一種緩慢和漸進的過程，是繪畫的「去像」(désapparition)，根據法國哲學家本加閏·德爾莫特(Benjamin Delmotte)關於阿爾貝托·賈克梅蒂作品所創造的新詞。¹⁶

這種技術，即是在絲綢上畫畫之後多次清洗，也有這種實踐；可是其甚受批評，因爲文人繪畫中最重要的是筆畫，所以最後被放棄。因此，通過這種抹去木炭的「去像」原則，畫出的對象慢慢地進入藝術家的內心，逐漸出現在紙上，顯得是一種自然的方式。這種技術的視覺效果給觀者一種平靜、安寧、甚至是安詳的情覺。這就是「幽人」才能夠遇到的「道心」。

的確，什麼是讓一個事物變得可見？是看到它的事實，還是視覺？或是另外一種事實，一種動作，一種引起更多的構造和思考的過程？是否如賈克梅蒂所說，視覺不是立即給出的事，不是隱藏在視野中的事，而是實現的事，必須實現的？

按照本加閏·德爾莫特論述，「去像並不是對顯像的抹除，因爲顯像從來沒在現在發生，也從來不會在現在，在現在的證據中發生，而總是以想象或幻想的記憶方式

¹⁶ 參見 Benjamin Delmotte, *Le visible et l'intouchable. La vision et son épreuve phénoménologique dans l'œuvre d'Alberto Giacometti* (《可見的與不可觸的。阿爾貝托·賈克梅蒂作品中的視覺與其現象學的經驗》) (Lausanne: L'âge d'homme, 2016)。

（我認爲似乎看到圖像全面出現）或希望方式（我在等待完全看到它）發生。」¹⁷

「去像」與「消失」相反，指的是，遠離任何移情，一種凝視實施的過程，同時也接受其影響。孔洞、瓦解、分解伴隨著目光的部署，似乎是它的代價。當然，視覺的過程成功地給出空間感；但對我們來講，得到的空間感好像是半想像的、半真實的，並且總是被解構的和重構的。在內感與外感之間，內心與外在之間，思想與感知之間，意識搖擺不定，失去了方向。「去像」並沒有抹去顯像，相反有助於使顯像更驚人，因爲它與我們認爲收悉的一切相距甚遠：我們認爲是疊積的筆畫痕跡，相反，並不是；然而它們確實是一筆畫又一筆畫上的效果。如果像本加悶·德爾莫特所寫那樣，「看到，或終於看到的感覺，很奇怪地與沒有這正看到的感覺相吻合」¹⁸，那麼視覺是對可見和不可見的共同願望。這正是司徒立的畫所引起我們實踐的。

二、無敘事性

但實際上，司徒立想借用風景來畫出司空圖的詩品。譬如，第二品「沖淡」，暗示難以抓住的事物：蕙風、篔簹音、沉默。然而司徒立選擇畫成湖的樣子（圖3）。對於「沖淡」，司空圖確實指出：



圖3.司徒立，《二十四詩品——沖淡》，布面油畫，192×113公分，2012。

素處以默，妙機其微。飲之太和，獨鶴與飛。猶之惠風，荏苒在衣。
閱音修篔，美日載歸。遇之匪深，即之愈希。脫有形似，握手已違。¹⁹

司徒立就選擇在一條湖的畫中表達向世界開放的虛空。也許是因爲湖泊不下任何功夫而能反映其周圍的一切，不需要正式地模仿周圍。一條湖泊即是滿的，也是空的，尤其是當它的表面沒有被攪動的時候。飽滿，是指其包含有生命的水，而虛空，是指其像鏡子一樣反射出天空和周圍的環境。這幅畫的顏色介於藍色和翡翠色之間，立即讓觀者聯想到一片稍微朦朧和寧靜的平靜天空。地平綫結構非常清晰：此線在中高處

¹⁷ 同上註，頁111：“la désapparition n’est pas effacement de l’apparition parce que l’apparition ne s’est jamais faite et ne se fait jamais au présent, dans l’évidence du présent, mais toujours sur le mode du souvenir imaginaire ou fantasmé (j’ai cru voir apparaître pleinement la figure) ou de l’espoir (j’attends de le voir pleinement)”。

¹⁸ 同上註：“l’impression de voir, de voir *enfin*, coïncide étrangement avec celle de *ne pas voir vraiment*”。

¹⁹ 司空圖，《二十四詩品》，收錄於《說郭》卷9，陶宗儀（活動於1360-1368之間）主編，頁1。

把畫作一份為二，並在強烈的天藍色小帶的幫助下，促進整體的穩定性。只有這條線能幫助觀者在這個明顯空曠的空間裡找到可靠點。除了地平線結構之外，觀者沒有任何參考點可以依靠：沒有鳥，沒有舟，畫中完全沒有明顯的活動。

繪畫中的活動不是從繪畫的結構中產生的，而是從色彩中產生的。畫的下面部分，在地平線以下，顯示出一種趨向於綠色和灰色的藍色，暗示著湖面上的輕微波浪，也許，地平線以下還出現一些沙灘。雖然這幅畫沒有以任何方式顯示司空圖的詩，但它確實渲染其沉默。這種非常激進的無敘事的選擇迫使觀者去看，甚至去觀察，這使他陷入一種冥想的狀態，恰恰是沒有感覺，但對情感開放。

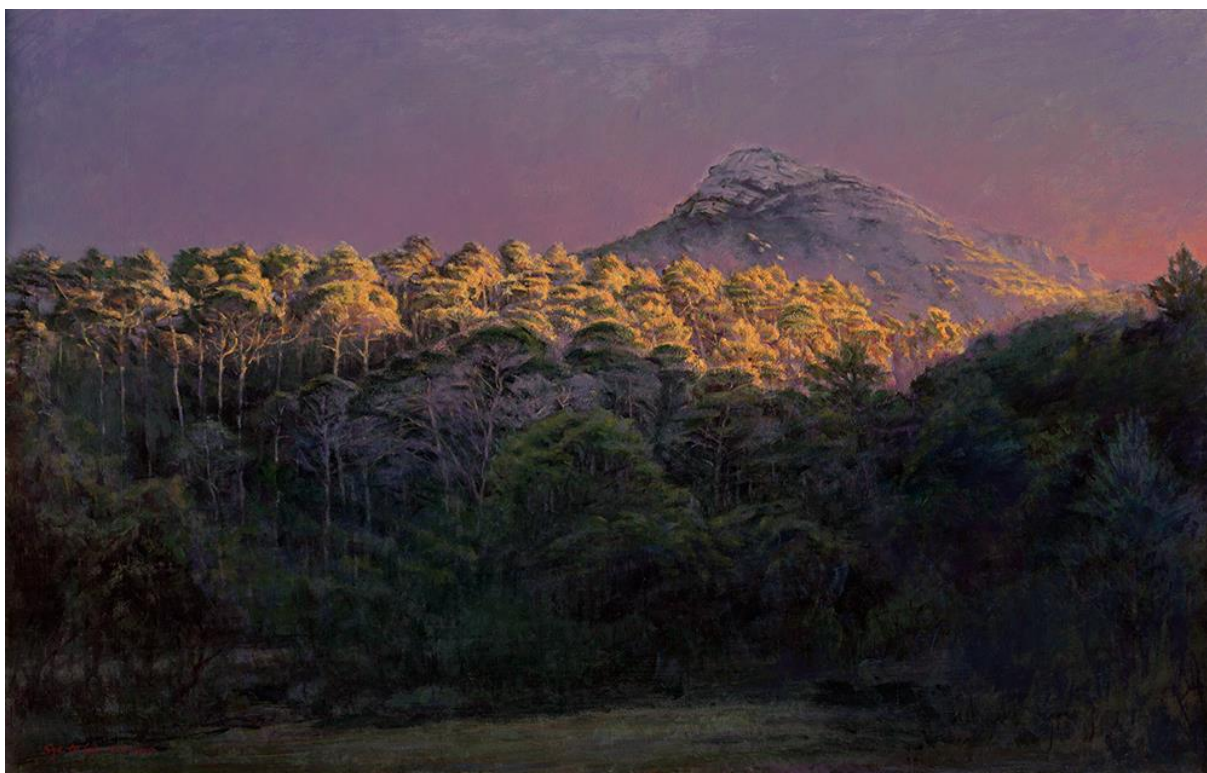


圖 4.司徒立，《二十四詩品之纖穠》，布面油畫，160×250 公分，2012-2014。

司徒立也畫出另外一幅畫，等於司空圖二十四詩品的第三「詩品」，稱為「纖穠」（圖 4），說：

采采流水，蓬蓬遠春。窈窕深谷，時見美人。碧桃滿樹，風日水濱。

柳陰路曲，流鶯比鄰。乘之愈往，識之愈真。如將不盡，與古為新。²⁰

「纖」，即是微細，和「穠」，即是豐富、茂盛，是相對立的品質，既互補又相反。與前一詩品「冲淡」（似乎指的是一種內心狀態的）相比，「纖穠」詩品更對應外面場景的描述。司空圖把這兩個詩品放在同一個層面上，這會抹去內心的感覺或情感與外面場景的描述之間的分離。

司徒立在這個詩品的畫作中（時間為 2012-2014 年間，保存在光達美術館）並沒有以任何方式描述這首詩。然而，儘管這幅畫好像是某個場景的確實描述，但其還是與一種情感相對應。帶有一絲淡紫紅色的紫色很引人注目：首先，這種顏色與春天無關係。因司空圖這首詩描述春天的豐富和新鮮，我們比較容易與柔和的綠色聯繫起來。

²⁰ 司空圖，《二十四詩品》，收錄於《說郭》卷 9，陶宗儀（活動於 1360-1368 之間）主編，頁 1。

所以，從一開始，司徒立這幅畫就不是這首詩的簡單和直接的實例。

在這幅畫的第二個層次中，天空的紫色調蔓延到樹頂上，暗示著夕陽的光芒，而不是那種通過類比能夠與春天連起來的白晝的黎明；前景中的石楠花是春天時期的唯一標誌，用淡淡的紫色照亮畫的下部，與天空的紫紅色建立對話。在這兩者之間，並向上移動，岩石上有以綠色和藍色為主的樹木，又以黃色為主的松樹葉子冠。在樹木和天空之間，在畫的右上角，一座山頂的岩石顯然為「主」，也就是場景的主要元素。完全沒有人或動物在場。

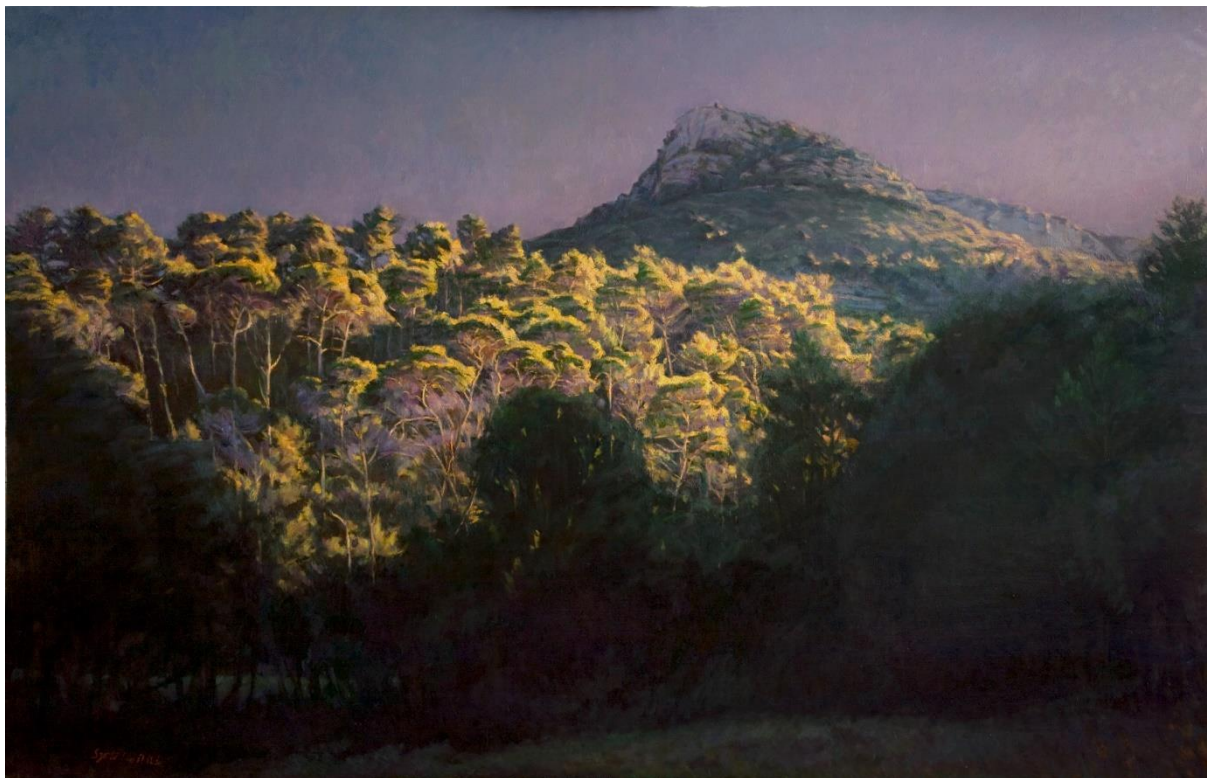


圖 5.司徒立，《林中空地》，布面油畫，160×250 公分，2010。

假如我們把這幅畫作與視角相同的《林中空地》（2010）進行比較（圖 5），我們會發現場景中的光線是非常不同的。光線同樣地來自畫的右邊，而不是紫紅色的色調，主要的是玫瑰色；雖然場景變得不那麼黑暗，但前景是模糊的，不確定的，而在對應於司空圖的「纖穠」詩品的畫中，前景是更清晰的。這也是一天的結束，其低角度的光線沐浴著針葉樹的頂端。通過觀察《林中空地》（比《二十四詩品之纖穠》早兩年）之後，以此對比可以發現這幅畫下部的清晰可能帶來春天的「纖」或「穠」。

然而，另一種不同之處引起注目：《林中空地》左側部分的樹幹並不平行，與另一幅畫中的樹幹不同。最左邊的三根樹幹，因為夕陽的照射所以顯得很亮，明確地向左傾斜，而「纖穠」詩品畫中的相同樹幹反而完全平行。向左傾斜的樹幹顯示風的效果。由此，《林中空地》表現在風的效果下的流動，而以司空圖的說法，《纖穠》表現夕陽的平和寧靜。

一種完全不同的景觀出現在司空圖的第八詩品，即「勁健」。這首詩發展如下：

行神如空，行氣如虹。巫峽千尋，走雲連風。飲真茹強，蓄素守中。

喻彼行健，是謂存雄。天地與立，神化攸同。期之以實，御之以終。²¹

這一詩品關於積鬱氣的能力：感知雲降巫峽的力量。司徒立在一幅大畫中抓住這種氣氛（圖 6），畫幅相當平衡，比高度寬很多，讓觀者想起中國紙上手卷的格式，與他的木炭畫形成對比，後者通常是垂直或幾乎方形的。首先映入眼簾的是淺灰色的「龍脈」，從右上方斜穿到左下方，與天空的灰藍色調相呼應，與幾乎占據整個畫面的樹木的深綠色形成對比。



6.司徒立，《二十四詩品之勁健》，布面油畫，150×250 公分，2010-2011。

而且，這幅畫的總體流動似乎是從右上角開始，並強烈地下降到左下角：在這個明顯懸崖的「龍脈」上方，一片針葉林占據與天空之間的空間。樹葉在向左移動，就像畫中上部的雲朵一樣向左流動。反而，懸崖下的樹頂並沒有顯示任何的動作。移動的上半部分和較為靜止的下半部分之間的視覺對比，因兩者都是深色的，並被淺色的龍脈所切割，所以形成一種「之」字形的感覺。如果根據司空圖提到的儒家格言「天行健」，那麼「君子以自強不息」，如同孔子在對《周易·象傳》的注釋中提倡的。而司徒立《勁健》那幅畫引起觀者的滿腔熱忱。

畢竟，我們不需要完全理解一件作品，它還可以作為一個「指南」：它目前所保留的，所敘述（或不敘述）的，漂浮在可見的表面上，使我們與世界緊密接觸，而我們不一定需要知道作品表面下須多少功夫，由於這一點，就用瓦爾特·本雅明（1892-1940）的話說：「當時與現在瞬間相遇」。²²

²¹ 司空圖，《二十四詩品》，收錄於《說郛》卷 9，陶宗儀（活動於 1360-1368 之間）主編，頁 3。

²² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (《巴黎，十九世紀的首都》)(Paris: Cerf, 1989), p.479: "l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair".

肆、結語

司徒立畫作以及他的木炭畫，引人注目的是完全沒有敘事性：除了作品的標題和隱含或明確的參考，觀者沒有任何可抓住的事。與那些講述內心狀態、提及精神圖像或描述任何讀者都能想像的場景的詩品相比，司徒立的繪畫表達一種情感，但沒有借用隱喻。繪畫中沒有敘事並不新鮮，至少從 19 世紀開始就有，如法國畫派和印象派，但背景完全不同。之前，歷史畫、宗教畫、甚至靜物畫，都在繪畫手段上疊加文學和敘事語言，並使用象徵、隱喻或暗示：某個事件被表現為一個解釋性和解讀性的因果系列，換言之，繪畫的各種形式元素把事件都連接在一起，或是有可能解釋其意義。²³

敘述的缺席，亦即不可能把各種形式元素聯繫起來得出一個敘事，是現代性繪畫的標志，尤其是抽象主義。²⁴但司徒立的畫作並不是抽象的。然而，除了日常物品或自然界的場景，他的畫作什麼敘述都不表現：沒有事件，沒有人物，沒有行動。司徒立的畫作不做任何讓步，拒絕解釋，而支持觀察、情感和感覺。不但沒有被詩歌所征服，甚至沒有受到限制，反而強加自己的、嚴格意義上的視覺語言：顏色、質量、明暗隱現部分之間的關係、物質的流動，等等。這樣的偏向迫使觀者進入畫中，並對形式和視覺元素要感到滿意。他的作品的物質性是不言而喻的。

與他這樣選擇在法國生活的華僑畫家，如上一代的趙無極（1920-2013）或朱德群（1920-2014），或他之後的一代，如嚴培明（1960-）相比，司徒立沒有選擇一種日常生活的文化多元，而是一種文人的或知識分子的文化多元。也可以把司徒立與高行健（1940-）相提並論，但後者不像上述藝術家那樣用油畫，而他只借用水墨畫。至於朱德群，他通常實踐油畫，但幾乎每天都在聯繫中國書法，而書法是他的秘密花園，他沒有試圖展示他的水墨和書法作品。雖然所有生活在法國的中國畫家實際上都是文化多元的藝術家，但沒有像司徒立那樣那麼傾向於這種知識化或文人化，他選擇繼承偉大的中國傳統，尤其是抒情問題，但又受到現代西方知識和技術貢獻的滋養。

參考文獻

- 邵雍，《皇極經世書》，收於《文淵閣四庫全書》卷 802-803，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 司空圖，《二十四詩品》，收錄於《說郛》卷 9，陶宗儀（活動於 1360-1368 之間）主編，順治三年版（1646）。
- 王德威，《現代抒情傳統四論》，臺北：臺大出版中心，2011。
- Alpers, Svetlana. "No Telling, with Tiepolo," in *Sight and Insight. Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*. Ed. by John Onians. Paris: Phaidon Press, 1994.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (《巴黎，十九世紀

²³ 參見 Aron Kibédi Varga, "Le récit, texte et image, esquisse d'une taxinomie" (《敘述、文字與圖像，分類法的概要》), *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire* (《文章·文學的理論與批評雜誌》) 21-22(1997, 1998): 2-3; Svetlana Alpers, "No Telling, with Tiepolo," ed. by John Onians, *Sight and Insight. Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85* (London: Phaidon Press, 1994), 頁 335。

²⁴ 參見 Henri Cuoco & Itzhak Goldberg, "L'histoire en pièces. Entretien avec Henri Cuoco" (《歷史的碎片，採訪亨利·覺果》), *Écrire l'histoire* (《述寫歷史》) 3(2009): 90, 92。德尼·里烏 (Denys Riout) 在 *Qu'est-ce que l'art moderne?* (《什麼是現代藝術?》) (Paris: Gallimard, 2000)，一書中很清楚地指出連抽象藝術也需要敘事。參見頁 141、421。

- 的首都》). Paris: Cerf, 1989.
- Bernard, Émile. “Paul Cézanne” (〈保羅·塞尚〉), *Occident* (《西方》雜誌) 32(1904.7): 17-30.
- Chin, Siew Hong. *A Study of Sikong Tu's Poetry*. Kuala Lumpur: Universiti Malaya, 1996.
- Clair, Jean. *Nouvelle subjectivité. Notes et documents sur le retour de l'expression figurative et de la scène de genre dans la peinture de la fin du siècle*. (《新主觀。世紀末繪畫中具象表達和風俗場景的回歸的說明與文件》). Brussels: Lebeer Hossmann, 1979.
- Coquiote, Gustave. *Paul Cézanne* (《接受塞尚採訪》). Paris: Librairie Paul Ollendorf, 1919, pp.202-203.
- Cueco, Henri & Itzhak Goldberg. “L’histoire en pièces. Entretien avec Henri Cueco” (〈歷史的碎片〉, 採訪亨利·覺果), *Écrire l’histoire* (《述寫歷史》) 3(2009): 88-97.
- Delmotte, Benjamin. *Le visible et l’intouchable. La vision et son épreuve phénoménologique dans l’œuvre d’Alberto Giacometti* (《可見的與不可抹的。阿爾貝托·賈克梅蒂作品中的視覺與其現象學的經驗》). Lauzanne: L’âge d’homme, 2016.
- Heidegger, Martin. *Introduction to Metaphysics*. Trans. by Gregory Fried & Richard Polt. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Jiang, Lan, *A History of Western Appreciation of English-translated Tang Poetry*. Berlin: Springer, 2018.
- Kibédi Varga, Aron. “Le récit, texte et image, esquisse d’une taxinomie” (〈敘述、文字與圖像，分類法的概要〉), *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire* (《文章。文學的理論與批評雜誌》) 21-22(1997, 1998): 1-12.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception* (《感知的現象學》). Paris: Gallimard, 1945.
- Riout, Denys. *Qu’est-ce que l’art moderne?* (《什麼是現代藝術?》). Paris: Gallimard, 2000.
- Viràg, Curie. *The Emotions in Early Chinese Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Wong, Yoon Wah. *Essays on Chinese Literature. A Comparative Approach*. Singapore: Singapore University Press, 1988.
- Yang, Jingqing. *The Chan Interpretations of Wang Wei's Poetry: A Critical Review*. Hong Kong: The Chinese University Press, 2007.