

CARVING HUMAN SPIRIT

GIACOMETTI

他，終於走進了
那個幾乎空無一人的世界。

雕刻靈魂的 賈克梅第

【哲學思想家】

史作檉

Shih Tso-Cheng

典藏



美学04 | 史作檉系列

雕刻靈魂的賈克梅第

Giacometti: Carving Human Spirit

作者 史作檉
執行編輯 吳嘉瑄 連雅琦
協力編輯 李嘉琪
美術設計 王志弘 徐鈺雯
企劃行銷 朱秋卿

發行人 簡秀枝
副總編輯 朱庭逸
總策劃 張文婷
出版者 典藏藝術家庭股份有限公司
地址 104台北市中山北路一段85號7樓
電話 886-2-2560-2220
傳真 886-2-2567-9295
網址 www.artouch.com
郵撥 19848605 典藏藝術家庭股份有限公司

總經銷 聯豐書報社
地址 103台北市重慶北路一段83巷43號
電話 886-2-2556-9711

製版印刷 中原造像股份有限公司
初版 2007年5月
ISBN 978-986-6833-03-8
定價 NT\$300

法律顧問 葉潛昭律師
版權所有，翻印必究
缺頁或破損請寄回更換

雕刻靈魂的賈克梅第 = Giacometti: Carving Human Spirit / 史作檉著，一初版—台北市：典藏藝術家庭，2007〔民96〕面：公分

ISBN 978-986-6833-03-8（平裝）

1 賈克梅第（Giacometti, Alberto, 1901-1966）
—學術思想—美學 2 藝術—哲學，原理

901.1

96006497

美学
Aesthetics
04

雕刻靈魂的賈克梅第

Giacometti: Carving Human Spirit

Shih Tso-Cheng

史作檉

極端的激情與冷靜之創作

Creation by Exreme

Passion and Extreme Calmness

其實說起來，我一生絕大部分的時間與生活都是在圖書館度過的，我二十幾歲讀大學的時候，開始接觸到有關賈克梅第的資料，至今足足有五十個年頭了。他的作品看起來相當怪異，但其吸引我的程度卻是不可思議的。當初一開始我就有一個想法，其實至今我也未曾改變過，儘管在幾十年的時間裡，連我自己對自己都不可能完全沒有所改變。而我的這個基本想法是：賈克梅第的藝術是一種極端激情與極端冷靜的混合體。

後來有人問我這到底是怎麼回事，我說：「你看他的雕像中坑坑洞洞般充滿焦慮之生命本質性的挖掘，對我而言，就是一種由極端激情所形成焦慮的成果。但是相反地，你看他那些細弱而挺拔之人體的造型，不論是行走的人還是指示的人，看起來不只是細弱而挺拔，其動作看似很大，卻又幾乎呈現一種靜止的狀態，而且表情充分。在我來說，這就是一種極端冷靜之心態所成的結果。」不過激情加冷靜，其結果仍只是一種對生命與藝術本質性追求上的焦慮感與創作的迫切要求。

也有人問我說，他為什麼要採取這種「方式」？這倒是一個問題，也是一個難題。

基本上，一個真正一流的藝術家，其所追求，絕不可能只是一種特定物之流行而已；反之，必是一種真具本質性的恆久之物。但他們表現的方式卻可因時地或個性而有所不同。或其表現方式的形成，也可有三種基本因素：

歷史的累積
時代的衝擊
個性

對於歷史和時代我們比較可以說得清楚，至於個性，我們卻很難有十分的把握，但這卻是藝術家在歷史或時代間進行選擇或抉擇之最重要的因素，甚至也是個性決定了他最終表達的方式。

其中最重要的是，如果一個藝術家果然已完成了他所理想的表達方式，並呈現在我們面前，從此即不再是藝術家的責任，反而其方式已成了我們對自己的考驗！

有人說，這樣我們到底怎樣真正地瞭解了一個藝術家及其方式呢？那我們就好好地來接受這個考驗吧！但同樣每個人也可以有不同的方式，只是在程度或高度上是不能有差別的。這裡面最需要的恐怕還是「自知」的能力，當然知識與靈感也是不能缺少的。

藝術確實是很難的東西，藝術家往往花去了幾十年乃至終生的時間，才找到或完成了他所要的表達。至於我們要瞭解一個藝術家亦當作如是觀。

但這一切又怎麼證明呢？有時我會半開玩笑地說：「那你就寫一本書證明吧！」這也並不是說你已百分之百瞭解了那位藝術家，但至少你已證明你已做了這樣的努力，如此而已。

目次

Contents

Introduction	8	賈克梅第的藝術背景之視域在哪裡？ How Can We Find the Horizon of the Background of Giacometti's Art?	石朝穎
Chapter	1 22	賈克梅第及其聯想 Something About Giacometti	
	2 40	由賈克梅第而有的聯想（一） Something from Giacometti (1)	
	3 60	由賈克梅第而有的聯想（二） Something from Giacometti (2)	
	4 86	賈克梅第——他終於走進了那一個幾乎空無一人的世界 Giacometti-Finally He Walked into the World which is with Nobody	

雕刻靈魂的賈克梅第

Giacometti: Carving Human Spirit

賈克梅第的藝術背景 之視域在哪裡？

How Can We Find the Horizon of the Background of Giacometti's Art?

一種有關「背景的藝術」

要想瞭解賈克梅第（Alberto Giacometti, 1901-1966）的藝術創作背後的精神內涵，為什麼並非是一件容易的事呢？我自己在大學以及研究所教授「藝術哲學」或「美學」的相關課程已近十多年了！幾乎當我第一次展示出賈克梅第的「人像雕刻」或是「繪畫作品」給學生觀賞時，差不多十之八九的學生第一個直覺的反應是：他的繪畫線條為什麼那麼的「混亂」？好像小朋友的塗鴉畫喔！他的「人像雕刻作品」為什麼那麼的「難看」？看起來好像沒有肉體的「骷髏」！好可怕哦！學生的上述反應，我自己也覺得很正常，因為我們看事物的方式，受我們已知的，或習慣的景象和觀念所影響。

例如：人們在戀愛時，看到你所鍾愛的人時，就有一種圓滿美好的「景象」（sight）。所謂的「情人眼裡出西施！」；反之；當你失戀時，你看到的人或四周的景象，就會覺得「死氣沉沉」，一片灰暗，沒有什麼「生氣」可言。由此；我們可以推論出：

- 1 我們在「生理」上的「看」，會受到我們生理反應的影響，而看不出「事物的本質」在那裡？
- 2 我們在「心理」上的「看」，也會受到我們心理情緒的影響，也會讓我們看不見「事物的本質」在那裡？

那麼，我們應該怎麼「看」，才能是一種比較正確的「看法」呢？記得伯格（John Berger）和他的工作伙伴一起為英國廣播公司（B.B.C）拍攝的電視藝術影集〈看的方法〉（Ways of Seeing），後來也集結成書出版。在這本書中的開頭就寫到：「看先於語言，小孩子在會說話之前，就已先會看與辨識。」換句話說；「看」（seeing）在某種意義上是先於「語言」（language）。也可以說；我們是先看見某種「景象」（或「圖像」），再用對應的語言文學符號去表達我們所看見的是什麼？

如果我們瞭解上面的簡單說明後，也就比較能夠去瞭解史作樑在本書第一章中所探討的問題。史氏認為，如果我們在藝術或整個文明的進行中，對於「人自體」的問題，能有一種清楚的分辨能力，然後再來講「方法」（即屬人存在之形式延伸物）的問題時，我們就不會被方法所阻，並陷於混淆不清的地步。

如以賈克梅第而言，被他所放棄的方法，有兩大方向：

- 1 「幾何圖形」的方式。
- 2 「情感表達」的方式。

其實，所有被人所採用的方法或方式大凡都已被包含在這兩種基本方式中了。尤其是在「視覺藝術中」，所有具有了一定形成的表達，都必具有某種程度的「幾何形式」的表達。同樣的，所有具有某種程度幾何性質的表達，也必具有某種程度的「心靈」或「情感」性質。當然；在藝術的世界中，也可以按照歷史的腳步或需要，將此二者做成極端的表現。

而這也就是二十世紀西方現代藝術的一大特色。而其中最具代表性者，莫過於「立體主義」（Cubism）與「超現實主義」（Surrealism）之形成。立體主義傾向於一種徹底的客觀形式表達，而超現實主義則傾向於一種徹底的主觀之內容的表達。在一般情形下，我們會以形式、客觀、幾何圖形為一種方法或方法性的表達。而把情感、夢幻、直覺、矛盾或衝突，視為一種更近於人本身存在，而達「超方法」之情感表達。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。

若以賈克梅第極端的傾向於屬人「自體性」的表達標準來說；不但立

體主義是一種「愚笨的創作」(stupid undertaking)方法，同樣地，超現實主義也只不過是一種「補充所缺之物」(stop a gap)的方法。二者同樣距賈克梅第所標榜之屬人實體之表達甚遠。因此，史氏在本書中認為，這恐怕是瞭解賈克梅第藝術最困難的地方了！為什麼這是瞭解賈克梅第藝術之精神內涵最困難處呢？史氏繼續在本書中推論：因為是「實體」，就不是「方法」。是「方法」，即非「實體」。同時人也不可能對「實體」加以充分的描述或說明與解決。「方法」只是屬人存在之形式的延伸物。「幾何圖形的方法」如此，「情感主表達的方法」亦然。

表面上看起來，情感、內在、夢幻、直覺……等乃更屬於人「自體」的表現，但仍只不過是一種比幾何、形式、客觀、外在稍近屬人本身存在。也可以說；是一種較真實的內在性之功能表達。但若與「實體」或「人自體」的存在本身而比，卻仍只不過是一種屬人外在延伸之功能表達。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逼近屬人「自體」的藝術家，才能真實的分辨什麼是真正的「實體」，什麼是「方法」；反之，若稍差一步，即無法有真實的分辨，而落於這二種「方法」之間而已。

總之，必先有「自體」之可能，才有「自體性」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「混亂法」！

所以說，為什麼當我第一次展示賈克梅第的「人像雕刻」或「繪畫」作品給學生觀賞時，差不多十之八九的學生第一個直覺的反應是：他的繪畫，為什麼線條那麼的「混亂」呢？我想，學生的直覺反應並沒有錯。確實賈克梅第繪畫裡的線條大多非常「混亂」，看起來就像小孩在塗鴉似的亂畫一通！只不過學生們還不知道，為什麼賈克梅第的繪畫會呈現這種「混亂」的線條？他的「背景」是怎樣造成的呢？一旦我的學生知道賈氏的這種「混亂法」的背景之後，也就比較能瞭解賈氏藝術的精神內涵在那裡。因為，賈克梅第創作的藝術，並非一般傳統習慣性表達的藝術，而是一種有關我們生活在現代科技商業都會文明「背景」下的現代藝術。所以說，賈氏的藝術創作，是一種有關「背景的藝術」。

藝術作品的「歷史視域」在那裡？

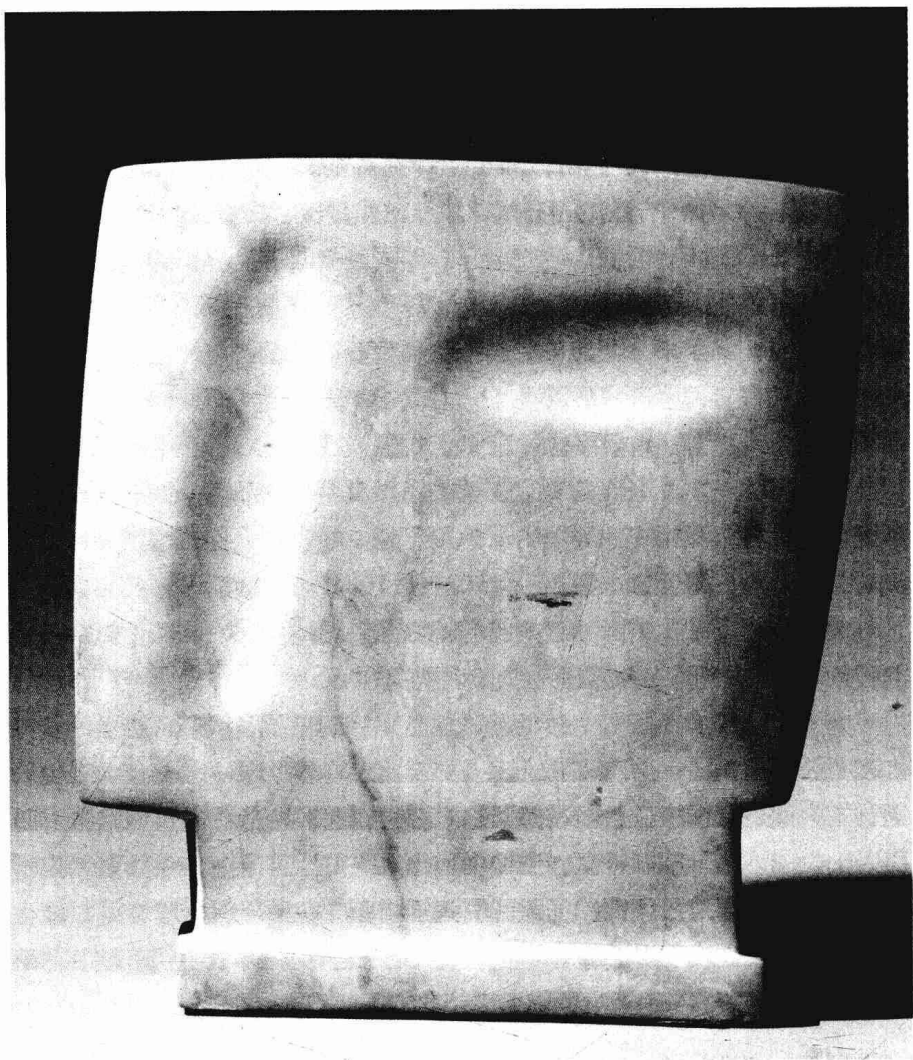
著名的藝術史家宮布利希（E. H. Gombrich），在寫作他的成名作《藝術的故事》（*The Story of Art*）時，雖然僅在第二十七章：「實驗性的藝術：二十世紀前半葉」中，簡短的提到賈克梅第的一件大理石雕刻作品：〈凝視的頭像〉（*Gazing Head*, 1928）。但如果用心的讀者能從這本書對整個人類藝術史的故事背景中，一路讀到有關賈克梅第的這段簡單的論述，也許就能原諒這本《藝術的故事》，為什麼那麼輕輕的幾筆就說明了這位二十世紀前半葉，如此不容易被瞭解的藝術家：賈克梅第的藝術精神內涵。因為宮布利希也只不過是一位「藝術史家」，他也只能用藝術史家的習慣性分類法，把賈克梅第歸類到所謂的超現實主義團體裡。

不過，宮布利希在詮釋賈克梅第的這座「凝視的頭像」大理石雕時，還是看出他做為藝術史家的功力。他說：縱使在這座大理石雕上，可以看到的只有兩個凹陷下去的簡單形狀，一個直的，一個橫的，但仍然如那些他在第一章討論藝術的「奇妙的起源：史前與原始居民」的藝術時，發現賈克梅第這座大理石雕，似乎直對著我們凝視著……

宮布利希認為超現實主義的藝術作品，受到差不多同時代著名的精神心理分析學家佛洛伊德（S. Freud, 1856-1939）的影響。佛洛伊德在他的著作中曾表示：當我們的理智思想失去作用時，我們內在的「兒童」或「原始人」的心態便取而代之。這個觀念使得超現實主義者宣稱：藝術是不能在神智完全清醒的情況下製作出來的；他們也許會承認理智可以產生「科學」，但卻認為唯有非理智才能帶給我們「藝術」。事實上這個論調並不像聽起來那麼新鮮，古人也曾把「詩」說成是一種「神聖瘋狂的作品」……

宮布利希認為，大多數的超現實主義者都同意德國的現代藝術家克利（Paul Klee, 1879-1940）的看法，也就是說，一位藝術家不能計畫他的作品，只能讓它自由成長。其結果在局外人看起來或許有些怪誕，可是他若肯摒除偏見而任其幻想遨遊，或許也可分享藝術家的奇異夢境。

事實上，宮布利希在他的《藝術的故事》一書中的簡短論述，如果我們能配合相應於二十世紀前半葉的所謂「實驗性藝術」背後的現代文化思潮，就能更清楚的瞭解西方「現代藝術」與「現代哲學」是相互呼應的；也就是指和主導二十世紀西方歐洲哲學主流的「存在哲學」（Existential



1 賈克梅第 | 凝視的頭像 | 1928-1929 | 石膏 | 40×36×6cm

Philosophy)。

正如宮布利希認為超現實主義的藝術家們認為理智可以產「科學」，但卻認為唯有「非理智」才能給我們帶來「藝術」。同樣地，著名的「存在哲學」的研究學者巴瑞特（William Barrett）也以《非理性的人：存在哲學研究》（*Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*）做為其書名，並且配上賈克梅第「行走中的人」的銅像雕刻作品為書的封面，來做為他對「存在哲學」的探討主題。不但如此，他還用了一整章（第三章：現代藝術的證言）來論證「現代藝術」與「現代哲學」是相互對應的關係。

巴瑞特認為，現代藝術中普遍存在的「主觀性」，是為了彌補現代科技商業文明，對現代人的驚人「異化」（alienation）。換句話說，現代科技的商業文明，已經主導了整個現代人的生活方式。現代「科學」幾乎成了現代人的一種「信仰」，把古典的「希臘哲學傳統」和「基督教的信仰」解構掉了。同樣隨著二十世紀全球所謂的「現代科技化」，也使古老的東方文明受動搖的危機。

所以說，二十世紀以來的「現代人」似乎是陷落在一個陌生的世界。瞭解這一點，也就能真正的體會到法國的著名「存在主義文學家」卡謬（A. Camus, 1918-1960）在其成名作《異鄉人》（*L'Etranger*）這本小說中，所描繪的現代科技商業都會人的困境。

總之，現代藝術家描繪的世界，跟現代「存在哲學家」思維的世界一樣，我們人類似乎陷落在一個「空無」（void）的陌生世界裡生活。這也就是為什麼巴瑞特要用「非理性的人」做為他這本研究「存在哲學」的書名。他更進一步的在「現代藝術的證言」這章中認為，立體主義所達到的繪畫空間的「平坦化」（leveling），並不是一個孤立的事實，不光是繪畫如此；在現代文學的寫作技巧中，也有類似相通的改變。「平坦化」的方式有一種大概的通性，其中主要以下三點值得注意：

- 1 把所有的面都夷平到圖畫的畫面上，近的跟遠的推到一塊兒。因此，在某些現代文學的作品中，「時間」取代「空間」而被夷平到一個面上。「過去」跟「現在」顯得好像在單一的「時間」面上同時發生。例如喬伊思（James Joyce, 1882-1941）的《尤里西斯》（*Ulysses*）、

艾略特（T. S. Eliot, 1888-1965）的〈荒原〉（*The Waste Land*）、龐德（Ezra Pound, 1885-1972）的〈詩篇〉（*Cantos*）等都是例證。而把這種技巧使用得最有力量可能要數福克納（William Faulkner, 1897-1962）在他的早期小說《聲音與憤怒》（*The Sound and the Fury*）中了。

- 2 更重要的大概是作品中的所謂「高潮」被推翻了。傳統的西方繪畫都有一個清楚的「主題」（希臘的神話故事、基督教的聖經故事、英雄的傳奇故事、民間的傳統故事……），位在圖畫的中央或其附近，圖中外圍的空間則附屬給這個主題（例如達文西的〈最後的晚餐〉）。在一幅肖像畫裡，把主要的人物放到畫的中央，而背景比起來就顯得次要，儘可能地跟人物和諧地成爲一體。但是，現代的立體主義廢棄了這種圖畫的高潮觀念，整個圖畫的「空間」變得一樣重要。「消極空間」（裡面沒有事物）的重要性，不亞於「積極空間」（物體的輪廓）。如果處理的是人像，它可能被四分五裂地分配到畫布的各個部位上（例如畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）1913年的〈手扶手椅的女人〉）。從形式上來說，這種藝術的精神，是反所謂「主題」或「高潮」的……
- 3 我們所謂現代藝術的「平坦化」的方式中，最後而且最重要的一點，就是「價值的削平」。要了解這一點，我們可以從繪畫最簡單的層次開始；這表示對大小事件，都以具有同樣價值的觀點一律看待。塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）以他畫聖維克多山的熱誠來畫蘋果。而且每個蘋果都大如「山」。真的，塞尚的一些靜物像裡，如果一個人把全幅圖畫都遮起來，只露出某一塊折疊的桌布，他很可能以爲自己在注視著他的聖維多克山的起伏與尖頂。塞尚認爲，繪畫決定它自己的價值，繪畫以外，小的、大的、高的、低的、偉大的、平凡的，如果它們在某一特定圖畫裡，扮演同樣角色時，就都具有相同的重要性。

總之，巴瑞特在「現代藝術的證言」這章中，所要傳達的信息是：一個時代可以從它的宗教、它的社會形式中顯示出它自己，但最主要或至少最清楚的是表現在它的藝術裡面。透過現代藝術，我們的時代向我們顯示

出它本身；或者至少使那些願意冷靜下來、不盲目、不偏頗的，去注視他們自己時代的人，能夠在他們的「藝術之鏡」中，窺見到他們自己的「真面目」。

賈克梅第藝術背景的視域

談到賈克梅第的藝術背景的「視域」(horizon)的問題，史作檉在本書的第四章「賈克梅第——他終於走進那一個幾乎空無一人的世界」中，已有簡要又精準的分析過賈克梅第藝術生命中，關於他創作背景與其個人藝術視域如何展現的問題。我在以下的論述，或許有些畫蛇添足之舉。不過也要補充一些資料，使賈克梅第的藝術創作能讓人更加瞭解……

誠如史氏在本書的第四章，開頭寫到的那句話：「賈克梅第終於走進了那一個幾乎空無一人的世界，一如他〈行走的人〉、〈穿越的人〉……」。有趣的是，著名的藝術評論家梅傑德(Matti Megged)也以差不多的口吻寫了一本名叫《在空無中的對話：貝克特與賈克梅第》(*Dialogue in the Void Beckett and Giacometti*)。在這本書的序論中，梅傑德一開頭就以1961年賈克梅第與貝克特(Samuel Beckett)共同合作，為貝克特的著名劇本《等待果陀》(*Waiting for Godot*)，在法國巴黎的Odeon劇院重新上演，設計了一座舞台布景：一座除了一株膠泥做成的枯樹，和一輪懸掛的月亮外，空無一物的舞台。多年以後，賈克梅第在回憶起這次的舞台設計時，還是說：「我們期望舞台上只有一株樹，或一株樹和一輪明月。我們實驗了整個晚上，把膠泥樹做得大一些，或做得小一點，把樹枝做得細一些……我們似乎總是不能滿意。我們兩人總是對彼此說：也許吧！(Maybel)」

梅傑德接著提到，對瞭解賈克梅第與貝克特作品的人來說，他們之間的合作是再自然不過的事。因為，他們兩人的作品，似乎在互相詮釋著對方的藝術精神……1969年當貝克特以《等待果陀》獲得諾貝爾文學獎時，我們看到的得獎理由是：「透過新藝術與文學形式，展露了我們這一代的苦悶，並且以詩意的文筆，將人類從毀滅的廢墟中提昇起來……」。

可是，當1950年代《等待果陀》第一次在巴黎首演時，就像一枚炸彈一樣，轟響了整個巴黎戲劇界。參觀這次演出的人，對這種完全新穎的戲