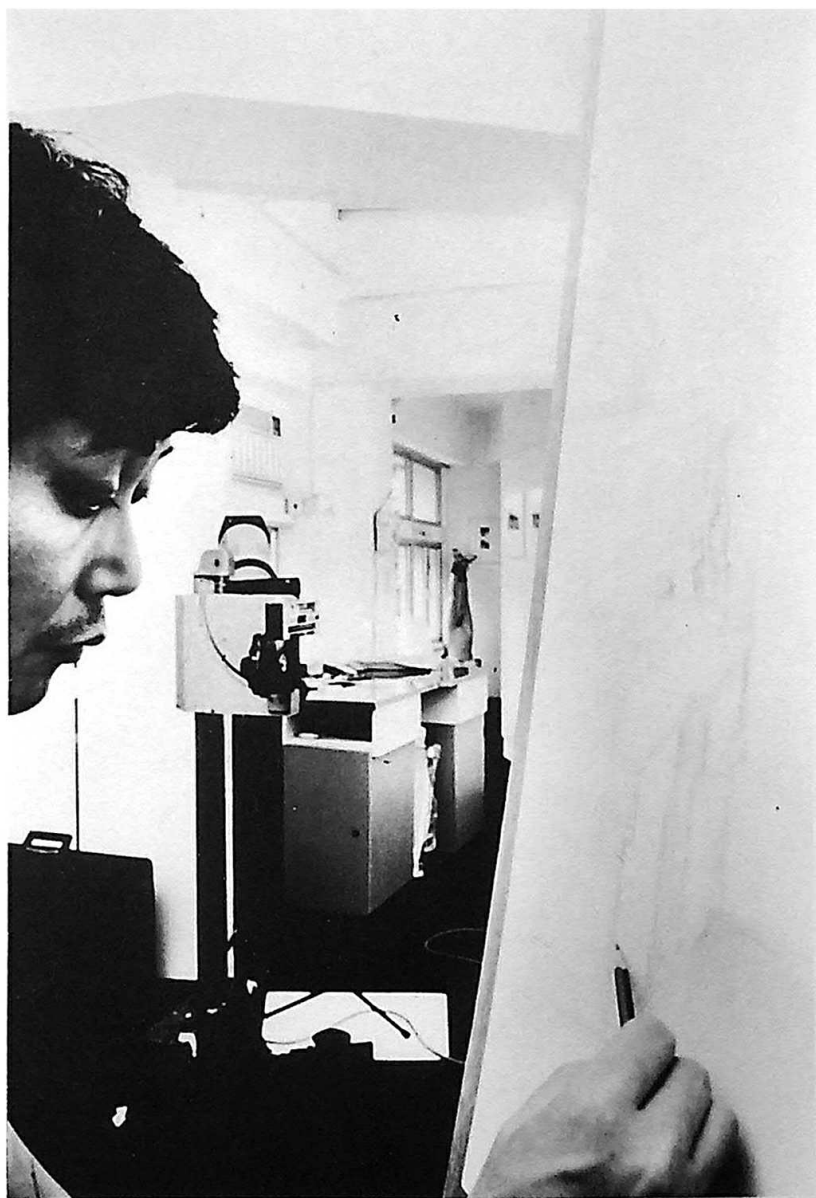


司徒立 SZETO LAP





司徒立 一九八六年香港 (吳漢霖攝)

Szeto Lap Hong Kong 1986 (Photo: Ng Hon-lam)

後現代的具像繪畫

Peintures d'expression figurative

SZETO LAP

司 徒 立 畫 展

選堂題



香港中華文化促進中心主辦

一九八六年八月二日至廿九日

Presented by The Hong Kong Institute
for Promotion of Chinese Culture
August 2-29, 1986

題字：饒宗頤

Calligraphy: Jao Tsung-i

司徒立的藝術

雷蒙·馬松

我與司徒立是在巴黎結交的。因此，這篇介紹本來應該從他到法國之後說起。事實上，我也幾乎以“司徒立在一九七五年來巴黎學習繪畫”這句話來做本文的開端。然而，這樣說想來或會引起誤會，對於“學習”這個字眼，不認識司徒的人也許會有“望文生義”之虞。故此決定根據我所了解的，先把司徒早期的情況交代幾句。

從司徒早期的作品來看，他的藝術才華是早熟的。離開廣州之前，他在繪畫方面已經有一定的造詣，而且，他的藝術事業當時似乎已經開始沿著一定的路綫發展。

那麼，他為甚麼還會感覺到有離鄉別井的需要呢？若純就司徒的藝術發展歷程來說，則可歸根到他本人的性格。從外表看來，司徒長得修長清秀，言行中帶着中國民族所特有的一種魅力，可是，他的智慧却屬於磅礴奔放的類型，蘊含着促使古今智者不斷自省，甚而經常對自己提出懷疑的激烈性。對於司徒來說，對藝術的愛必須是“博愛”，具有普遍性，不應該局限於一國藝術的範疇之內，無論本國藝術博大精深到何等程度，亦不例外。

司徒來巴黎的決定多少是憑着直覺的，而且也相當冒險，但他的選擇是正確的。巴黎確實是他這類藝術家生活和工作的理想城市。司徒抵達這個仍然掌握着嚴肅藝術的奧秘的城市之後，很快就打進了巴黎畫派的一個核心裏去。我說“巴黎畫派”(Ecole de Paris)並非信口開河，巴黎嚴肅的藝術界的確形成了一個名副其實的“學派”，我們甚至可以按照Ecole這字的原義，視之為一所“學校”。本世紀有名的藝術家，例如傑克梅第和巴爾杜斯等等，甚至上世紀的大畫家、大雕刻家，都是這個嚴苛的“藝術學校”的教授。這些已故的和仍然健在的藝術家對於真藝術的獻身熱誠，成為像司徒這樣的年青藝術家所不可不循的標準。這是司徒生命上的轉捩點。這時開始，他每天都要跟“絕對”(Absolute)搏鬥。畫室成了他的戰場，與他共同經歷失敗，也分享了一次次的勝利，在過去

的十年裏頭，司徒就是這樣奮鬥不懈。我起初想講的那句話實在並沒有錯，司徒的確是來巴黎學習繪畫的，他本來就是個生性學而不倦的人。

在探索追尋的過程中，司徒遠遠避開了近年來泛濫的商業化潮流。但是我敢肯定的說，真正的藝術是在此而不在彼的：天賦加上無盡的工作。天賦而不加上後天的努力，單憑捧角式的所謂明星系統和聲譽，是不可能產生真正的作品的。藝術家總有撒手塵世的一日，他的作品就只能憑着本身的藝術價值去面對世人。（今天當紅的年輕藝術家，因為年齡的關係，敢情還不會有這樣的想法，那也難怪。）

這次展覽可惜不能包括司徒全部的大型作品，因為這部份作品是他歷年來的最持久也最艱巨的幾場硬仗。有機會在巴黎看到那些畫的人都認為它們是司徒的傑作。這十年來，司徒真可謂是“身經百戰”了。而且每次上陣總得前後兼顧，雙重困難：他一方面要在法國畫家的地頭上與他們競爭，另一方面，又不願作棄守大本營——中國藝術之想。故此，雖然他的人物畫得十分到家，（以他年輕的妻子為模特兒的幾幅裸體畫就足以為證）在靜物方面也毫不遜色，然而，他最主要的作品還是風景畫，因為對於中國畫家而言，通過大自然的美來表達個人的理想，最能達到淋漓盡至的境界。

司徒在巴黎的頭幾年，在他的第一個畫室裏安居工作，有時到一些小城鎮寫生，在風景、靜物和素描三方面都饒有收穫，其中尤以兩幅《走廊》最為特出。他當時的畫室就位於畫中走廊的盡頭，盡管在白天，走廊的這端總是黑沉沉的，另一端則是一扇開向天井和陽光的窗，可是這幅畫並不囿於光明與黑暗在表面上的對立，而且進一步把兩者之間在不同程度和層次上互相交錯滲透，變化消長的複雜關係呈現出來，不但在技巧上是十分成功，還蘊含着豐富的象徵意味。

一九八一年，司徒從巴黎跑到法國南部的Cevenne地區，面對着那壯麗得令人為之屏息的山野，畫下了他第二個時期的三幅主要作品，這三幅畫寫的是

同一個風景，可以說是“三位一體”，一座石山孑然兀立在畫面的右上方，宛如一個等待人們去打開的謎，由於用了不同而且頗有戲劇性的光之處理，三個畫面的氣氛是截然不同的，我們不應該把這一組畫作為單純的風景畫來看待，事實上，司徒後來給它們分別加上了《悲劇》《莊嚴》和《復活》三個題目。無論從那個角度着眼，這三幅畫都稱得上是神來之作。

兩、三年前，司徒在屬於普羅旺斯區的Vaucluse地方住了一段日子，開始創作若干大型油畫。這批作品再次證明了因為他是中國人，故能給法國這個風景秀麗有餘而凝厚不足的地區，添上了一種詩的濃度，並且賦以一層形而上的象徵意義。他在這些畫裏對原野風景所作的結構分析十分透澈，可見他已深得我在上面提及的“巴黎畫派”的箇中三昧；同時，亦顯出他對塞尚的繪畫曾經深入的研究，並且已經豁然貫通。可是除了繼承上述的傳統之外，他的畫裏還體現出塞尚等人的繪畫裏所沒有的宇宙的時空無限連續性。在藝術家想像力的召喚下，月吐光輝，山巒遍照，地氣上升，氤氳綿延……。司徒後來把這個月下的景致反復地畫了幾次，其中的一幅題為《山神復活》，畫裏的山脊起伏蜿蜒，宛如神話裏的巨蟒山靈。

回到巴黎之後，司徒遷入文化部分給他的一個畫室，他在新工作室高大的玻璃窗旁，差不多同時舊手創作了兩幅油畫。其中的一幅畫的是仲夏傍晚，華燈初上時份。憑窗所見附近幾幢現代建築物的景致；畫面的布局真是複雜十分，只有我們這位技術精湛的畫家才會打這棘手題材的主意！為了把畫面的各個部份連貫起來，深藍的天空綴上一朵紅雲，猶如文章中承上啟下的句子。第二幅是畫室窗旁的一角，大概是雨過天晴的光景吧，天空變幻未定，陽光已照進室內，從窗戶往外遠眺，却只見一條長虹，宛如魔術棒所劃出的光芒，在仍然昏暗的天際上點綴出一抹光輝。

這些作品仍是一脈相承的中國藝術——更新的中國藝術，東方藝術和西方藝術中，優秀傳統在其中得到了可貴的融合。

蔡克健翻譯

雷蒙·馬松

- 1922 生於英國伯明翰。父親為蘇格蘭人，母親為英國人。
- 1942 在英國皇家藝術學院攻讀藝術，獲繪畫獎學金。
- 1943 進入牛津羅斯金繪畫及美術學校及倫敦史利德美術學校進修。後轉習雕塑。
- 1946 遷居巴黎，直至現在。
- 1954 在倫敦海倫·拉索利美術畫廊舉行個展，其後1956再展。
- 1960 與夫人侯珍蓮在巴黎設立畫廊。侯珍蓮畫廊開幕展覽。
- 1962 獲芝加哥威廉及諾瑪·哥勃里基金獎。
- 1963 加入巴黎格羅·貝納畫廊，並於1965、71、73及77-8年舉行個展。
- 1967 加入紐約底亞·馬蒂斯畫廊，並於1968、71、74及80年舉行個展。
- 1968 於倫敦當代藝術中心“癡情的眼”展覽中展出作品《人羣》。其於巴黎國家當代藝術中心首次展出《人羣》、《三件雕塑》等作品。
- 1969 於芝加哥藝術協會展出《人羣》畫組。參加與大利維也納國際展覽維也納部份展出。
- 1978 法國國家頒贈文學及藝術勳銜。
- 1982 威尼斯雙年展“藝術產生藝術：持續的歌劇”展出作品《悲劇》。英國藝術協會於倫敦蛇神藝術館主辦之回顧展。
- 1983 為加拿大蒙特里爾市區中心設計65個塑像開始動工。加入倫敦及紐約之馬爾伯勞畫廊。
- 1985 4月在紐約馬爾伯勞畫廊展出作品。
- 1985 9-11月巴黎龐比杜中心回顧展。
在巴黎特萊利花園安置巨型銅像雕塑《人羣》。

看〈托利多風景〉一畫 〈繪畫札記〉選錄

司徒立



艾爾·葛雷柯 《托利多風景》 油畫 1595—1600 47 3/4×42 1/2"
紐約大都會博物館藏

看的過程亦是運思的過程。

初夏，倫敦國家畫廊向紐約大都會博物館借展艾爾·葛雷柯（1541—1614）的作品，其中有我最喜歡的風景畫《托利多風景》。從巴黎趕去倫敦，只為重看這幅十年前在紐約看過而未好好看的畫。（在倫敦遇見了也是十年未見面的老友何榮佳，此後，竟和他在藝術探索的路上結下一份緣，藉此記上一筆。）

《托利多風景》是一幅十分“情緒”的畫。一幅感人的畫，能不是情緒的嗎？

當今流行的新表現主義繪畫，似乎很傾向情緒的表現，不過，反映出來的大多是“此時此境”機遇的、片斷性的情緒。而在這幅畫中，却是那種“精誠忽交通”的情緒，有著謙卑的人性特征和宗教精神，來自於深層的理性與道德掙扎，閃爍藝術家整體生命的人格光華。

托利多城是西班牙一個充滿陽光的古文化中心。記得葛雷柯曾說：“外面的陽光會蒙蔽內心的明智”。這句話讓人感到令葛雷柯激動的，不是陽光下的現實世界。對於他這個狂熱的宗教體驗者，托利多城是施洗約翰與聖約瑟帶過幼年基督學步的地方，是拉奧孔受刑罰的地方……。儘管他曾在畫中細節地再現托利多城，但這裏再現的意思是，在現實的景色中尋到與他內在體驗和情緒相關的一聯串形象，重建他內心中的托利多城。

這幅畫呈現一種具象征意味的空間形式——如基督受難時身形的輪軸姿態向外展開，如漩渦向畫中心有穹的橋迴旋聚集，傳說這橋就是幼年基督學步的地方，如拉奧孔受刑罰時掙扎、扭曲、歪斜中所感覺的空間，十足動態，具有複雜的向性，充滿緊張，以至畫中事物無法穩定，將被連根拔起，拋向空中，或被碾碎，被吸入穹橋下的深淵。

里德說過：“如果我們觀看葛雷柯的作品，發現其設計是如此錯綜複雜，其中各種反覆的關係如此不同尋常，形式所給予的注意力的強調如此精妙，以致形式本身，非為一種直覺而不為功”。這句話依稀承認了主體意識世界中具有本身的結構。

狂熱的宗教體驗者麼，但他受過文藝復興的人文主義洗禮。於是，具有曖昧的宗教意味的空間形式，或者說在直覺表現中自呈的意識本身的結構，同時也是明確的，具有他那個時代特征的理性形式——巴洛克繪畫特征之一的迴旋結構。這種結構與古典風繪畫穩定的、靜態的三角形結構比較，它是開放的、動態的。在現代繪畫中，常見的則是一種網絡式的結構，平面的、多元的。這是極其簡化的說法與比較。

如果我們不在“意識本身是否有結構”這個驚人的命題上討論，那麼，我們可以簡化地說，結構是一種理性的形式，通過一系列的形式分析，揭示各形式

之間的關係，結構大於各形式之總和。結構將萬象紛紜納入秩序，是畫家為自然所立之法律。將此一觀念放在中國藝術中來考察，有點接近《東坡論畫》中的“雖無常形而有常理”的理，王羲之《蘭亭》詩中的“寓目理自陳，萬殊莫不均”的理。中國人由生生不息，循環規律的自然天機中解悟而出的理，其最終的目的指向了道德實踐。如天行健，君子自強不息”，“格物致知而通道”。

無論如何，以上所談的結構，在繪畫中的反映，只是承托畫家生命意義的表現之形式基礎。

繼續畫排斥一切非畫面因素的運動之後，在六、七十年代，稱為“結構主義”的哲學理論影響到法國畫壇，於是，結構一度成為某些繪畫的唯一意義。當時，整個西方畫壇已經從極其個性表現的現代藝術轉入到反個性，相對客觀表現的後現代藝術。八十年代，新表現主義繪畫的出現，意味着藝術家向主觀性的回復和意志的狂熱。

在當今畫壇，似乎一切的表現都是允許的，但一切都受到壓抑，或者說，總覺得有某種“缺乏”。缺乏道德意向和合理性的活動，只能是夢魘與癡狂。

道德實踐與藝術創作的關係，我想這是現代美學所應重新關注的。

我認為一種成功的藝術表現，應該是一種“總體的表現”。即它不但是一種直覺表現，而且自覺主體意識世界中存有理性與道德的意向，（克羅齊在直覺表現中否定此點）換言之，在直覺活動過程中隱伏著一種良心的推動。

心靈活動的世界是一個不可分裂的世界，其中一切都是互相融合扭結一起，“蝶是我，我是蝶”，從此中出來的情緒與意象無不打上人的整體生命的烙印，如此一種由存有的生命整體達至形式整體之表現，就是“總體表現”。“文以載道”非洪水猛獸，恰是最真實的藝術意義。

《托利多風景》是總體表現的成功作品。它不但給我們以形式美之享受，還能引導我們視覺運思層次的提升並作質的轉換，也就是說，使我們對其意象的關注同時亦是對其生命與道德內涵開展的關注。

在《托利多風景》畫中，給我的第一印象是天氣不和、地氣鬱結，天成穹狀、地若漩渦。天分三層，第一層是墨黑的雲，鉛一般重，直向山後無底的空沉下去，或者和地面黑色的暗影聯結起來，這些暗影彷彿不是光照在物上的投影，是從地底冒出來，瘟役般漫延開去。黑色的雲又像黑色的罩布，如葛雷柯其它畫中修士們披著的罩衣，在風中鼓蕩飄動，被第二層邊緣上閃着強光，凝聚了閃電與雷聲的白雲撕裂，扯向第三層洞開的青天。蒼白的建築物是黑河水的延續，被雲的運動捲向蒼天。山地是一條盤曲的大蛇，在雷聲中孺動掙扎，蛇身上是陳年罪惡的污褐色，泛着綠色的光，流着黑色的血，樹木如圍在大蛇身傍的小蛇，被魔法御使，罪惡地扭舞着。這裏是人間罪惡與災難的集結，是嗜血成性的土地，它使人類處心積慮地自取滅亡，它是天意對人類惡意報復的場所。畫中的人，微小如塵埃（在西洋畫中未見過如此渺小的人之表現），失去位置，失去了作為人的面目，象一羣螞蟥，成羣地跟在黑河水中的白馬後面，白馬，在西洋畫中常象征上帝派去接載死亡的使者，是死亡可以帶領人超離災難與罪惡麼？白馬，有時是人頭馬身，——人性與獸性的衝突，使它永無法超生，最終沉淪在黑河水中，黑色的河是通往地獄的深淵，黑色的雲是死亡的黑紗，黑色的污穢與罪惡，是死亡的終極。

我看慣了中國傳統的山水畫。有唐朝的豐神情韻，態濃意遠，亦有宋朝的筋骨思理，雄奇幽深……。那裏的自然景色是寧靜的、澄淨高明、芬馥滋潤，人在其中，同呼吸着造物的仁慈，那裏的人都是善的，沒有原罪，無需緊張，更不需掙扎，他們有童稚的心，真率頑皮，他們幽默樂天，悅生愛物，平和自然，

他們縱覽天地之神秀，俯視人間的繽紛，情融乎內而深且長，景耀乎外而遠且大，畫中雖不作光的描寫，卻處處泛着溫潤清明的淡淡光華，就算元朝時的“國破山河在，城春草木深”的時代，倪雲林等畫中的殘山剩水，也至多是一遍蕭瑟寂然，人間的憂患表現減至最低的程度，沒有悲劇的表現，彷彿國人從來就沒有悲慘的命運，或者畫家都在自然的解悟中超越了。

“畫是無言詩”，為什麼不見中國畫家如屈原、杜甫等詩人那樣創作了無數偉大的悲劇作品呢？為什麼中國文人傳統的“憂患意識”不能在畫中得到充份的表現呢？

初看“托利多風景”時，令人感到葛雷柯在此呼籲天意對人間的報復，一種“啓示錄”式的世界末日來臨了，果真如此，這只是一幅令人絕望的畫，然而，在畫面的色彩對立表現中，處處顯出葛雷柯作為一個人在天地存在中之巨大緊張性以及道德的掙扎，顯出生命的覺醒與天意抗衡的力量，於是，無盡的悲慘中隱藏着生命之希望，當我們意識到這些時，畫中各形象的意味便作了一次質的轉換與提升。

畫中，葛雷柯賦予色彩以人的意味，即色彩的象徵意味。其中黑、白、青、綠四個主色，完成了畫面色彩結構的象徵關係，青與綠是天上與人間的色彩，所謂青天綠山，黑與白兩色分明對立，黑色是污穢、罪惡、死亡的象徵，白色是純潔、善良與生命。黑白兩色的消長又重新定性了天地的青、綠色。

第二層白色的雲，是一道道的光凝聚在一起，終於撕裂了黑色的罩布，逼進人間，帶來了希望的消息。白色的光之後，是青綠的躍動，如漫長的黑夜之後，天上終於泛出魚肚白的光，青天開始顯露，田野上的綠色慢慢甦醒。天空像大教堂的穹頂，地上的城堡、尖頂的教堂建築物、綠色的樹木是大教堂裏的唱詩班，開始合唱，永遠朝上，代表生命向光明呼喚，直至第三層青天奇迹地為之洞開。托利多城堡，原來因為戰爭與屠殺變成了廢墟、鬼域，而今開始反映着清

明的白光，它是大災難後剩下的證人，再不悲慘，如抱着基督屍身的聖母，顯得莊嚴、靜穆，因她知道了大悲劇的整個秘密。

這裏沒有結局，一切會重新開始。

連續兩天在國家畫廊看這幅畫。在這飛速更新的，甚至未來比今天還顯得實在的時代，去“重讀歷史”，真顯得有點奢侈，不管怎樣，我却得到了一次無比酣暢之美之沉醉，——形式美！悲劇美！崇高美！重讀歷史的古雅之美！欣賞大師作品之餘，感嘆生命創造的奧秘之眩惑之美！

傍晚時份，離開倫敦。機場上，薄霧月初升，彷彿聽見西敏寺的鐘聲。縷縷餘韻，至今還在心裏迴蕩。

一九八五年六月寫

一九八六年五月整理

巴黎

風景的沉思——司徒立的視覺歷程

吳昘

我早想寫司徒立和他的畫，不為大家同背負一種命運，亦不為他是我多向度相契無間的摯友，長年分享生命的痛楚與喜樂，也不為他的繪畫每次使我感動……。總之，我早想寫，不為什麼，亦因此故，我一直沒有寫。現在，司徒立回來香港舉行畫展，促成我下筆寫此文。人間的緣由，總是恰快人意。

一、

這是一幢古老的法式四合院樓房。踏上歪斜的樓梯，轉四轉，再穿過那條「牆壁透發出恐慌」的走廊——自從司徒立三番四次畫它，它後來成了畫評家的話題。進門撲面而來是空洞昏暗的大型客廳，最後，是隱藏得好好的一個光亮小睡房。我們便住在那兒。一天，我終於氣忿了。

「你沒天沒夜啃那勞什子畫史、畫論作甚麼？你是畫家，你躺在那裡看概念，難道會看出風景來？」

「我要弄清繪畫是什麼，為了什麼。」

「多餘！」

平常司徒立總抱怨我不寫小說，却去弄那無味的觀念，「辜負了冷澀的熱情」。這次總算以牙還牙。

其實，大多數晴朗的日子，司徒立會捲起幾枝畫筆，蕩去植物公園，把自己關在燠熱的玻璃屋裡寫生，一寫就是整個下午。來公園曬太陽的巴黎少女，時常教司徒立分心，儘管如此，畫布上的植物並不因此輕盈起來。相反，每一片葉子都越加沉重，帶着太多的質量，闊大的葉面互相重疊直至遮蔽整個畫面。最要命的是，都息息相關地呼吸着。這種「密不透風」一直保存到今日，法國南部風景組畫中那片永恒的樹林，無論背陽的下部，或披陽的林梢，或墨綠、或金褐，都鉛般沉甸甸地起伏簇擁着。只是景象推遠了，便充滿了謳歌的意味。

晚上吃飯，通常有許多不同的朋友，當散了，剩下兩個人，便開始慣常的長談。這回談到植物。對於植物，司徒立和我都不約而同地着迷。司徒立很會講故事，我則擅長聽。

「童年時，一次跟母親鬧彆扭，離家出走，躲到鄰家兩堵老牆隙縫間。窄逼潮濕的老牆長滿了蕨類和闊葉的野芋。我蹲在那兒，自我臆造得如此絕望無援。好久好久，我呆看着那些葉子，直至它們慢慢模糊起來。一滴淚珠跌落在野芋葉子上。」

「那年，我們被下放到農村。我爬上荒嶺，大塊黑雲壓着頭頂飛馳。我感到天旋地轉，而四周無一可攀援。我想嘔吐，於是拼命嘶喊。一陣昏眩，我一頭栽了下去。不知過了多久，當我睜開眼睛，映入眼簾的滿是草葉，狹長的葉子掛滿水珠，顫抖着。不遠處，一株野百合昂着白瓷般的花房。」

「當然，最難忘是逃亡途中有一夜傾盆大雨，我們迷了路，在深山野嶺中打轉。從未這樣寒冷和疲乏的我們蹣跚一團倒在樹叢裡睡着了。忽然，幾聲鳥鳴，我驚奇地睜開眼。天亮了，天空這般地明藍潔淨，像巨大的藍寶石，幾團粉紅雲朵像棉絮飄過。陽光把樹葉照得通明，葉背的細絨毛歷歷可數，挑滿了晶瑩的水珠。多麼奇異的寧靜，昨夜的搏鬥、驚恐、疲乏與寒冷，不知去了哪裡。我感到從未有過的自由。」

在他日後的衆多繪畫作品中，我不斷發現上述的一些意象：植物、天空、連綿山巒、大片黑雲、粉紅的雲，以至危機後的自由。

這是司徒立畫植物、畫風景的「為什麼」，還是他解釋「為什麼」的「什麼」，我不知道。我只知道植物風景之進入司徒立的生命，每次都緣於一個或大或小的危機及災難之過去。因危機司徒立跌入「失神（無意志）」狀態，「舊有的我」被層層剝落，以至於無——「表我」。當蘇醒的片刻，他如同返回「純粹主體」（Pure Subject）或曰「無執的主體」，由此無所執著的主體所「對」（無對之對）的自然，是宛然自在的自然。此即道家所謂「物我兩忘」，主客的對立關係被破除而冥合為一。當然，司徒立那幾次的驚然與物冥合，非莊子之「嗒然若喪」由自覺功夫所達，用佛家語，只算「緣覺」。但正是司徒立的造化，亦是司徒立的根器，他在機緣中接受了天地的啓

示，並每次珍藏這份啓示，直至日後在他的創作生命裡完全自覺自力地肯定之。

臨近離開巴黎的一段日子，我發現司徒立以素描意摹宋元山水，畫面效果出奇地潔淨和諧，那是山水的靈魂。他一邊摹寫，一邊喃喃自言：「永恒的流動，永恒的靜止。中國畫講的『氣』，真是妙不可言。」隨後，他畫了一系列風景素描，畫的雖是法國的山岡叢林，以至巴黎的街角橋頭，却活脫脫是宋元的殘山剩水。此「殘山剩水」全與窮途末路無關，而是山月形相的剝落，最後見了「底」，這個「底」便是山水的「神氣」吧！巴黎，曾經被多少畫家繪畫過，然從未如在司徒立筆下這般流動而安祥。這系列素描因為後來司徒立的顯赫作品接連誕生，而被忽略，但我確切地認為，這些素描是司徒立「風景沉思」之一步躍入。為他帶來殊榮的《巴比松風景》，司徒立能夠如此璀璨地表明他的風格，如果沒有那一步躍入，他不可能做到。這是經歷了「為道日損，損之又損」的砭骨孤寂虛脫之後的璀璨與充沛飽滿。

二、

在巴黎留了三個月，其間還去了佛羅倫斯與羅馬，歐陸憂鬱的理性與猙獰風情，的是處處牽動少年。返港後，我進新亞研究所習哲學。司徒立大概更不以爲然了。我却知道我走後他開始畫那條《走廊》，那條每天走幾趟的「幽暗、無詩意」的通道。他顯然比我更乏味。後來看到他寄來的照片，我爲他感到的乏味甚於先前。整條走廊不由分說的逼向我，迫我面對它的淌血式的程露，又要我承認它不可知。光暗交錯得如此驚悸、不可開交，我懷疑人能否穿越它，儘管它的盡頭是光明。我迅速移開視線，正如當時每次匆匆走過它一樣。我想，它固然不可沒有，但它之有正在讓人匆匆走過。它本性不能留住人，因此，百年來首次被人審視，難怪窘得發抖，「牆壁透發出恐慌」，倏地危機四伏起來。

司徒立爲何在走過它之後，忽然駐足不前，回過頭來長久地、誓不妥協地審視它？這裡發生了什麼？

我真怕他從此迷失在這條走廊裡。

幸好不久我收到他的一份文稿，陳析他的前輩法國畫家哈曼（Hartmann）的繪畫思想。其時我暫離校園在一家雜誌社工作。文章標題是《可塑的日子——從哈曼的視覺歷程談起》（本文標題即套用之），讀下來，却是司徒立與一直困擾他的繪畫「是什麼？」、「爲了什麼？」長年搏鬥的小結。

「是什麼令他（哈曼）如此落迷呢？我向他提出這個問題，他却以手勢示意我的香烟真難聞，說：『扔掉你的香烟吧！烟霧瀰漫中還講什麼真呢？』」我正想知道怎樣獲得一個透明的視覺。」我說。他收起了笑容，說：「去除視覺記憶的積集，丟棄陳年的夢幻與成見，以及那些既成的觀念。至誠地、謙卑地對待看到的一切。」

「哈曼是否把握到真呢？他在回答這個問題時，臉上閃過一絲神秘的神情，說：『non、non。』我相信我了解他說的non正是他喜歡的雕塑家傑克梅第Giacometti日記中所寫的：『真實彷彿永遠藏在簾幕後面，扯掉一層，又有一層……但我感覺到自己每天都在進步，這感覺刺激我行動，似乎無論如何最後總能達到生命的核心。於是，再繼續下去，同時，自知越近這物，它越離遠，這是一場無邊的追尋。』」

這裡我們可以探知所有西方嚴肅畫家的秘密痛苦了。這痛苦由帕拉圖否定藝術可以到達「真」、與「真」隔著三重開始，到亞理士多德把痛苦轉爲正面的期許而肯定之。亞氏認爲文學藝術的使命正在揭示事物的「存在之理」。「詩人與歷史家的區別不在詩人用韻文而歷史家用散文……。真正底區別在歷史家描述已發生的事，而詩人描述可能發生的事。因此，詩比歷史更哲學、更嚴肅。」（《詩學》）「藝術家知道原因，而經驗者不知原因。只有經驗的人對事物只知其然，而藝術家則知其所以然。」（《形上學》）畫家的職責在「照事物應當有的樣子去摹寫」。於是，西方的嚴肅文學藝術對於「真」的一場「無邊追尋」開始了。問題在，人可以何種身份（何種主體）而得把

握事物應有之「真」？西方思想傳統首重人的知性，追尋「真」的歷程，在主體方面便成爲棄除一切非知性因素的騷擾，以浮現「純知性主體」的歷程。對於詩人藝術家，並且須如「真」地摹寫之，剔除一切「可有可無」之現象，而使之「完善」，完善即是美。此則「真」若在外，而成爲「美」的永遠引導者，並要求內在化爲「美」的必要品質和「檢證條件」。但形上格位的「真」不是人的知性可以到達的，隨着對於知性之失望，帶來現代藝術的激動。現代藝術之一重要特徵便是「反知」與「純知」抗爭之白熱化。而真誠的藝術家一如他們的前輩，寧可把自己沒入創作實踐之體味中。他們發現，外在事物之「真」不失爲一引導，但當創作開始後，在追尋「物如」的歷程中，自覺或不自覺地，平息了所有知性活動及任何實用方面的聯想，「中止判斷」，冷凝而爲「純粹意識」之直觀。在純粹直觀中，物象與視覺同時互倚呈現，一切離視覺的「物事之有」，以及一切離物象的「構思之有」，皆爲「非有」，因皆在「現象」之外，故予以排除。此時視覺之結構即物象之結構，亦即純粹意識之結構。在「客體」方面，即物象即本質即存有；在「主體」方面，即視覺即無執即自由。其實此時已無分主客，人已「物化」，物已「人化」，「是莊周之爲蝴蝶乎？是蝴蝶之爲莊周乎？」，「物我兩忘」正涵着「物我相得」而俱自由。這是「美的自由王國」。美，究極地說，原是對自由的確認與表明。這裡無需任何激動，無需反物象，亦無需反視覺，無需反「知」，亦無需執著「知」。

就這樣，司徒立通宵達旦躺在沙發抽烟，看不管什麼書（只要好），白天則在植物園或街角蹣跚，對着別人不起眼的物體發呆，近年每到夏天，便一個人到法國南部寫風景，他的視覺成熟了。

八〇年十月，司徒立獲法國文化部青年畫家贊助金舉行首次個展。次年，以《巴比松風景》獲意大利「盧比欣繪畫獎」一等獎。又次年在巴黎龐比杜文化中心國立現代藝術館展出作品二十幅。同年獲巴黎學

院「費里翁繪畫獎」一等獎。八三年參加「二十位具象表現畫家素描展」……。收藏他作品的，包括法國國立現代藝術博物館、意大利盧比欣博物館，以及——我。他不再抱怨我唸哲學了。近年兩次回來，跟我大談牟宗三先生的《現象與物自身》和徐復觀先生有關中國藝術精神的論著，表現他一向的奇特領悟力，令我詫異而憂慮。很多時候，玄觀玄思容易使人歸於「默」，此時再不願意表達什麼。克羅齊說「美不可表達」，移作此解，似亦無妨。我倒情願司徒立時刻回到畫布上——緊握透明的視覺，「置身本質的空間」。

三、

早該談司徒立的「純粹風景」了。

司徒立早年亦擅人物，猶記一次忽然半夜來我家，只為展示一幅女士肖像。工夫造得極細，且耐看有韻致。一到明天，畫便要給女士拿走了。這教他傷心不已。畫家直如賣兒賣女的母親，天下第一傷心人。一般地說，他偶而素描人像，總是造得很鬆，不肯扣緊入去。我會替他解釋，說他感應敏而越臨涵蓋的要求強，若對方同樣為一主體的人，亦會以同樣的越臨態度對着他，這令他不自在。愛者與被愛者的關係，原是宗教道德的最深微課題。至少在司徒立，畫者與被畫者，當同是人的時候，他感到棘手。而風景，正有待一主體之憑臨觀照而湧現其意象與秩序，而成其為「風景」。故莊子謂「天地有大美而不言」。與司徒立深交的法國前輩雕塑家雷蒙·馬松(Raymond Mason)則解釋為「對於中國畫家而言，通過大自然的美來表達個人的理想最能達到淋漓盡致的境界」。兩種解釋一結合，問題變得很有趣，再探究中國人物畫的表現法和中國山水畫中如何安排人物，則問題更意味無窮了。這裡且按下不表，先來究詰司徒立風景的風格。

我認為構成「司徒立風景」的是不同層次而貫串著的三項品性。

一、在題材方面，就意象言物象，司徒立的風景

世界裡，是沉甸蜿蜒的植被（《磨爾坊風景》）；是崛起的羣嶺，堅實坦呈的原野（《從杜馬田莊看呂伯洪山》、《谷地》）；是冷月下盤崛靜穆的莽山（《山月》）；而當閃電撕裂黑夜的瞬間蘇醒如巨蟒，向著雷電狂奔而去（《山神復活》）；是由山頂頭上拋出蔽空而來的黑雲（《基地上空》），而終於四散，在夕照中漫天明黃（《第一幅大油畫風景》）；是潔白城市的上空，晨妝抹了半天的淡淡胭脂（《城市》），到了傍晚，廣場燈火輝映，而天空褪成綻藍，一股巨浪似的火燒雲掠過地平線，兀然停在廣場上空火球般燃燒（《城市上空》）；是石礦場，無論意象與結構，均為《走廊》的延續，但一切硝煙瀰漫的掙扎痛苦皆成過去，而冷靜為乳白的和平，中央暗處的一豆燈火，再次宣示寧謐，一切都留人腳步並促人檢點（《石場》）；是靜默如詩的黑松林，與在上方突屹著的謎似的巨石對峙著，沉入永恒的思量，巨石竦然，剝脫而為挫翹欲飛的鷹，黑松林仍靜默如史詩（《巴比松風景》）；是大部沒在黑暗中，只林梢留有日光的樹海，經歷了巨痛之後第一次回復平靜，冷寂而無奈（《悲劇》），而漸漸越加濃重起來，至於出離冷寂與無奈，深味這一切苦楚之秘密，一切遂都要停頓了、止揚了，包括陽光（《莊嚴》），徒然天空變作孔雀藍，林梢染了陽光如燦爛火焰，舞蹈著，一切都歌咏著，旋昇向那千古的安慰（《復活》）；只有右上方那座山岳，如傾斜的金字塔，由始至終紋絲不動，不憂不懼，不悲不喜，遙對墓地成一對角線，全部秘密在它那裡（同上）；是……。

但從來沒有「人」，「半邊人」也沒有，連帶有關人的事物，如房屋、教堂、墓地，都驚人地渺小。套王國維《人間詞話》之「無我之境」說，司徒立風景是「無人之境」。唯朱光潛解「無我之境」恰是「有我之境」，而「有我之境」倒是「無我之境」，是則司徒立的「無人之境」正是「有人之境」。「人」永是一憑臨觀照之主體，而不可外射為觀照的對象，以至有關人的事物亦不允過份對象化。我遂想到，尤其

大的觀念，寧可選取全景式的象征物為外射之寄托，令人景仰仰止，沒入原始的酣暢與自律。是故上帝的形象不可描繪，聖人亦不可在舞台上扮演。司徒立是視人如上帝，人皆可為聖人，而有此乎？

現代藝術潮流下之「剪取自然物象之一角」，越剪越小、越剪越碎，或絕物象而抽象，司徒立的全景式純粹風景恰與之成對比，故此司徒立畫展的副題為《後現代的具像繪畫》，即標舉此一品性。

二、就表現形式言，司徒立的重要風景作品皆採取一種我稱之為「層景式上昇迴旋結構」。熟悉他的畫風的人，應發現畫面的下部一定造得很鬆，物象模糊，只為經營氣氛和趨勢。隨著畫面的上移，物象漸被肯定，或濃重或明晰起來。必須到達畫面的中上部，眼前一亮，一切才被確認，光綠色澤至此才發生對比，並充滿運動變化，以至於畫面的頂部，越加明朗而開展。有如一曲樂章在華采段終結。就以其中最具代表的法國南部風景組畫（包括《第一幅大油畫風景》、《基地上空》、《悲劇》、《莊嚴》、《復活》）為例，全景可分八重。底部的灰暗草地，稍上便是近景之黝黑的樹叢，再上便露出微亮而冷寂的墓地，墓地之上是背陽的樹林下部，深不可測；此時已達畫面的中上部，一直處於低調中。接著便是林梢，強烈的陽光倏地改變一切，林梢向著陽光躍躍，直至畫面的右側盡頭；這時一帶紫氣從樹林後的山谷徐徐向左方瀰漫，掠過部份林梢，使樹林的運動得到緩和。再上就是那高踞右上方的山岳，如傾斜向左的金字塔，正面俯視著樹林的騷動。最後，畫面的頂部是天空領域，或呈隊列的浮雲，或象征復活的大片孔雀藍，或漆黑如夜中而掛了一道虹——從未有如此哀傷的虹，其勢態皆承接那山岳而來，而山岳遙對著左下方的墓地。我們的視線，遂又回到畫面的底部，再層層迴旋上昇。

極具沉思性的《山月》，其結構亦如是。左下部大幅暗黑，而右下角却是一座雲氣繚繞的小教堂，全部西洋畫作中從未有如此渺小迷朦的教堂，但却是司徒立所有畫作之底部唯一被確定的完整事物。稍上，

便開展那巨蟒般盤伏的山脊，白石磷砢，盤了一遭又一遭，而歸結於畫面中上部偏左如蟒首略昂，注視頭上那輪冷月。夜氣這般蒼茫鬱結，雖說山脊線下泛出微微天光，或者將有偉大黎明，但這裡仍沉鬱如夢魘。由冷月我們留神到頂部中央的一顆晨星，不卑不亢，整個畫面竟因她而穩定。晨星垂望着右下角的小教堂……，讓我們再一次參與這蒼茫的靜穆。

讀這些作品，我時常不自覺地提起後脚跟，身體有上騰之感，並不時把重心從一隻腳移到另一隻腳。這即是所謂「運動的衝動」罷！能夠引人入「內摹仿」的繪畫，現在是越來越少了。

三、司徒立風景作品的題材、意象與表現形式，決定了他的風格，或者反過來說，是司徒立風景的風格，決定了作品的題材與表現形式。那末，司徒立風景底風格是什麼呢？我認為，是——

謹嚴的崇高風格。

「一個人如果徹裡徹外把生命諦視一番，看出一切事物中凡是不平凡的、偉大的和優美的，都巍然高聳。他就會馬上體會到我們人是為什麼活在世間的。因此，彷彿是按照一種自然律，我們所讚嘆的不是小溪小澗，儘管小溪小澗也很明媚而且有用，而是尼羅河、多瑙河、萊茵河，尤其是海洋。」（卡蘇斯·朗吉納斯《論崇高》）現代藝術之長久喪失「崇高風格」，徵示現代人生命之日趨孤獨和貧困化。喪失「掌握偉大觀念的能力」和「強烈深厚的熱情」，同時也就告別了「莊嚴的文體（畫風）與佈局」。康德雖然不認為藝術作品可以喚起崇高感，因藝術作品終須有形式，而崇高却涉及對象的「無形式」。但這無關緊要。困難回到藝術家那裡，如何尋找一種高揚、深具張力而開放的形式，此種形式表現，使觀畫者「先有一種生命力受到暫時阻遏的感覺，隨後馬上接着有一種更強烈的生命力的洋溢迸發。」（康德語）即由痛感轉化為快感——壯美感。我認為司徒立風景的全景式取材和層景式上升迴旋結構，符合上述所要求，而表現其謹嚴的崇高風格（「謹嚴」因其有形式）

。這需要對「人的使命」具有原始情操。因為，「對自然的崇高感就是對我們自己的使命的崇敬，通過一種偷換的方式，我們把崇敬移到自然物上去。」「一個人必須先在心中裝滿大量觀念，在憑臨大海時，才能激起一種情懷——只此情懷本身是崇高的。」（同上）可見，對於崇高感之仰領者——無論畫者與觀畫者，這種原始情操實是先決條件。由此，我們可以進到：「美是道德觀念的象徵。」這是後現代藝術所必須的自覺。

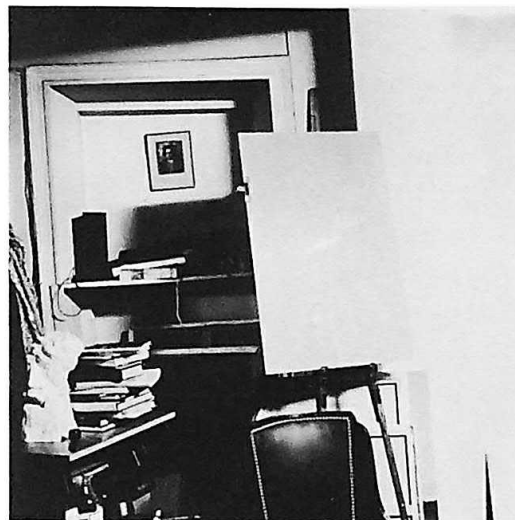
由上三點，我們可稱司徒立「純粹風景」為「後現代的崇高風格具像繪畫」。

最後，借法國《世界報》畫評家 Jean-Marie Dunoyer 的話結束本文：「司徒，我們將沒完了地談論他，如果他能堅持他的前途。然而，為什麼他不能堅持下去呢？他的經歷可以證明他的耐力與堅韌。」我期待着再一次的談論。

一九八六年七月十二日·寫於紫蘭樓

吳 毗

1949年出生於中國海口市。1973年來香港。1974年編著《敢有歌吟動地哀》。1976年著《中國社會人格剖析》。1977年應法國巴黎第七大學東亞研究所邀請赴法訪問三月。1978年進新亞研究所習哲學、中國文學，獲「唐君毅紀念獎學金」。1980年任《中報月刊》編輯。1981年參與《百姓》半月刊之創辦與編輯工作。1982年任新亞研究所編輯職至今。1983年獲哲學碩士學位。1984年進新亞研究所博士班。1985年發表學術論文《言意之辨與魏晉名理》。1985年起任教於香港大學校外課程部。



白大樓街工作室 1977 (吳漢霞攝) Rue des Blancs – Manteaux 1977 (Photo: Ng Hon-lam)



白大樓街工作室 1977 (吳漢雲攝) Rue des Blancs – Manteaux 1977 (Photo: Ng Hon-lam)

司徒立的《工作室》

K. H.

一九七七年，吳漢霖從倫敦到巴黎度假，帶我們到白大樓街，司徒立的居所去，那其實也是他的工作室，雖然那時候，司徒立的確仍有一個工作室在隔壁另一幢房子上面，但「偌大而灰暗」的客廳，同時也是他的工作室。那是我初次認識他。他正在同時畫他的《走廊》和《室內裸女》。《雷蒙·馬松工作室》的素描卻在同一年經已完成，說是他的第一幅素描。雷蒙·馬松 Raymond Mason 在一九八〇年司徒立的畫展場刊表示，司徒立的藝術是從「對立」開始的。即如他畫《走廊》，是畫一景的兩頭，一頭從光處畫向暗，另一頭從暗裏畫向光。《雷蒙·馬松工作室》，一幅有亮燈，一幅卻沒有。「他在不自覺中再探索山方 Safran 優秀的素描道路，不過後者似乎較喜歡停留在黑暗裏面。」

工作室與室內曾經也是一直以來，司徒立喜歡將之入畫的主題。工作室對工作者而言，該是存着非常特殊的意義。自然，工作者在外散步的時候，同樣可以保持「工作的狀態」，但當工作者自外邊世界，返回他的工作室，除了可以繼續進行工作，並且也可以對他的工作，繼續進行思考。這同樣是一種「工作的狀態」。當工作者描畫他的工作室——素描既是完整的作品，也同時是思考的過程——或者是對他人的工作室提起描畫興趣，是以怎樣的方式、態度、突出何樣的特徵，怎樣去觀看和呈現？均可以同時存在於作品之中。

素描《雷蒙·馬松工作室》其實是工作室內一條兩室之間兩旁堆放雕塑的通道。畫的盡頭才是雕塑家的工作室（這條通道其實也是工作室的一個組成部份），一條通向雕塑家工作室的走廊。當司徒立回去畫他的《走廊》，以後一直影響他自己畫作的重要結構，也是與《走廊》的結構有關。

雷蒙·馬松還說，司徒立並認識了畫家哈曼 J. Hartmann。我們知道，哈曼的作品中，也出現《工作室》的主題，從展覽中看到，那呈現零亂中求出秩序的工作室組畫。

司徒立的《走廊》沒有《雷蒙·馬松工作室》走廊兩旁堆放的雜物，有的只是牆上看似零亂的光影變化，司徒立畫自己居所的《工作室》，畫面寧靜而整齊，却特別強調光影、明暗的調子變化。司徒立畫自己工作室的素描，表現個人熟悉的環境和空間，也即是個人的存在世界，植物、骨頭、貝殼、傢俱、繪畫器材工具，有時是模特兒，都有推進、擴散、收合與橫移的運動暗示，對光、暗的捕捉，形式的發現，和全神貫注的學習。

往後，司徒立也畫了其他朋友的室內和走廊。並且遷往巴黎近郊去，但仍保留白大樓街的工作室。最近司徒立返港，帶回來一張一九八五年的水彩《工作室》照片，可能是他到南部寫生時的臨時工作室，彷彿更強調對生命有意識的和反思的態度。

走廊是工作者進出工作室的必經之路。或者，那些有着「走廊結構」的作品，包括他很多複雜的風景作品都嘗試將靜態的材料，引發出動態的有生命的形式。

一九八五年的油畫《工作室》，是他近年遷入 Bonlogne 的新居，同樣是大廳的一角，他說那偌大玻璃窗經常照入明亮，另一邊是通向睡房的。面對畫畫的一邊，是書架，還有一張備以休息和觀畫的梳化椅，他經常坐在那兒看着未完成的畫作。

從畫面上，我們只能看見左邊偌大的玻璃窗，看見室內的與繪畫有關的工具和器材：窗邊一個擱置畫具的小架，上面有松節油、貝殼和貝多芬石膏像（他還就這個窗邊小架上的擺設，畫了一張未完成的鉛筆《靜物》素描），正中畫架上的小號帆布仍未開始畫上一筆，旁邊几上有調色板、碟子……斜靠著一枝畫棒，下邊有一塊抹布。後面是中號和大號的油畫，不知道已經完成或仍未完成，反面靠在牆邊，部份還用白布遮蓋住。室內之物，正代表了一個畫家工作的地方。色彩嗎？大部份都是白色的，除了調色板上的原色紅、黃、藍、木色的畫架，相信注意力仍是引向那枚貝殼、貝多芬的石膏像和那瓶黃澄澄的松節油，牆

上空無一物，有的只是窗欄的投影，牆上的陽光。而地毯上和空牆上的光色，變化非常複雜。窗外的天空，黑壓壓整片的烏雲，最奪目的就是那條天虹了，下面是如梯級般的現代建築物，樓房的窗戶是窺探的眼睛嗎？左上角烏雲散露有藍色的天幕，透著白光。油畫《工作室》與其他司徒立畫過的工作室不同，顯著的就是這偌大的玻璃窗，和外邊的景致了。

如果我們細看整幅畫，是寧靜的室內和窗外變動的自然氣象所構成的關係與整體呈現。如果沒有這大玻璃窗，像過去司徒立的室內畫，畫的主題，極有可能是那貝多芬石膏像和貝殼與室內環境構成的整體關係，彷彿那正是畫家的記號物；未開始的畫布，暗示着面對畫架，坐在畫外梳化椅上的畫家正在思考的狀態，但現在畫中無人，亦不像維米爾 Vermeer《藝術家在工作室》中畫家坐著背向我們，面對著模特兒，畫著她的頭飾；畫中提供了其他足以暗示身份以及時代的印記物。庫爾貝 Courbet 一八五五年的《工作室》，除了畫家自己畫著畫架上的風景畫、站在一旁的模特兒，更有不同身份和階層的衆多人物。即使普桑 Poussin 一六五〇年的油畫《自畫像》，我們仍可見畫家是在工作室中，裏面有一幅側面女子的肖像，一雙手護住她的肩膀，另一幅題有文字與年份。司徒立的油畫《工作室》，有的只是好像寧靜的室內，與玻璃窗外變動中的自然景象，而牆上的窗欄投影與陽光，在物理上是不成立的。「那只是為了構圖上的需要」，當問及此時，司徒立如是說。也是為了畫家個人主體而設的虛構自造的牆上的光影，或者加上窗外的天虹（司徒立的《悲劇》和另一張風景，同樣有天虹的出現，前者和《工作室》顯現在烏雲上，後者卻呈現在晴朗的天氣中），和整張畫的同時呈現，看來都像一個真實和合理的現象，是畫外工作者的刻意安排，是感情的姿態？《工作室》好像想走出《走廊》的結構，也許是引向《城市風景》的題材？或真的如司徒立所說的，是引向奇里柯 Chirico 的意味呢？

一九八六年七月十八日初稿

The Art of Sze To

Raymond Mason

I almost began by saying, SZE TO Lap left China in 1975 in order to study painting in France, but, no, it would be misleading. After all, SZE TO had shown precocious gifts when young and was already recognized to be an accomplished artist in Canton in the years before he left and where his artistic career seemed already traced.

So why then did he feel the need to leave? Well, the answer to this lies in the personality of SZE TO himself. Tallish, handsome, with the charm of his race, his physical advantages are belied by the fierce intelligence which inclines a superior mind to severe self-investigation and often doubt. His love for art had to be universal, so not confined to the frontiers of his national art however great.

His intuition, and the risk he took, were right. Paris is ideally the city to house a man like SZE TO and immediately he entered into an inner sphere of serious art of which Paris still has the secret. That is to say, yes, the Ecole de Paris is precisely that – a school. A hard school whose professors are the famous artists of this century, like GIACOMETTI and BALTHUS, and even the century previous, thus living or dead yet whose dedication to real drawing and real painting is a standard to which the young artist must comply. His life from that moment onwards is transformed. It will be a fight each day with the absolute. The studio will be his battle-ground and will witness defeats and victories. Thus it has been for SZE TO over the years and my first inclination was correct. He was destined to study.

This magnificent quest is remote from the rampant commerciality of recent years but I assure you, dear visitor, that it is therein that lies real art, not elsewhere. Talent plus unending work. (The talent plus nothing of today, the star-system, the name, cannot produce an "oeuvre". Yet one day the artist will die – since youngsters are in command they can be pardoned for not knowing

this – and the work of art must stand on its own.)

It is a pity that all his big compositions cannot feature in the present exhibition since it is therein that SZE TO has fought his longest battles and, for all those who have seen them in Paris, achieved his finest successes. And in truth his battle is doubly hard because, while competing with French artists on their own soil, SZE TO has no intention of relinquishing his native art of China. Thus although he draws and paints the human figure with great talent – a few nude drawings of his young wife convinced us all of that – and no less the still-life, his major paintings have been those of landscape because a Chinese can express all his ideals to the maximum through the beauty of nature.

When SZE TO emerged from his first fruitful years in Paris marked by two major paintings of the corridor leading to and from his first studio – towards the light towards the dark – and a host of town-studies and still-lives, it was to camp his easel in 1981 before a breathtaking piece of scenery in the Cevennes district of France. The three paintings of that upjutting, enigmatical mountain were at once more than mere landscapes and, dramatically lit, were finally entitled by the artist Tragedy, Majesty and Renaissance. Masterly works indeed.

The big canvasses that SZE TO started to paint two or three years ago in the Vaucluse, South of France are again marvellous examples of how, simply because he is Chinese, he has given a poetical density, a symbolical, metaphysical significance to this fine region of Provence. His analysis of the structure of the countryside has all the penetration of the School of Paris tradition I described and shows a deep study and understanding of CEZANNE but to all this he adds the breath of the cosmic. Evoked by his artist's imagination, the moon shines across the mountain range, the mist rises above the plain below. A later

version of this moonlit scene is entitled no less than "The awakening of the spirit of the mountain" where the flanks swell and coil like a great mythical monster

Back in Paris and installed by the Ville de Paris in a new studio, SZE TO painted at once two subjects from its great bay window. Firstly a most complicated view of nearby modern buildings in summer twilight with their myriads of windows already lit. A heart-breaking task which only our artist's virtuosity could think of undertaking. But, to unite it all, like a great statement, a vivid red cloud crosses the deep blue sky. And, hard upon this, a second painting of the studio seen in the sharp light of a changing sky whose darkened half is lit magically by a rainbow.

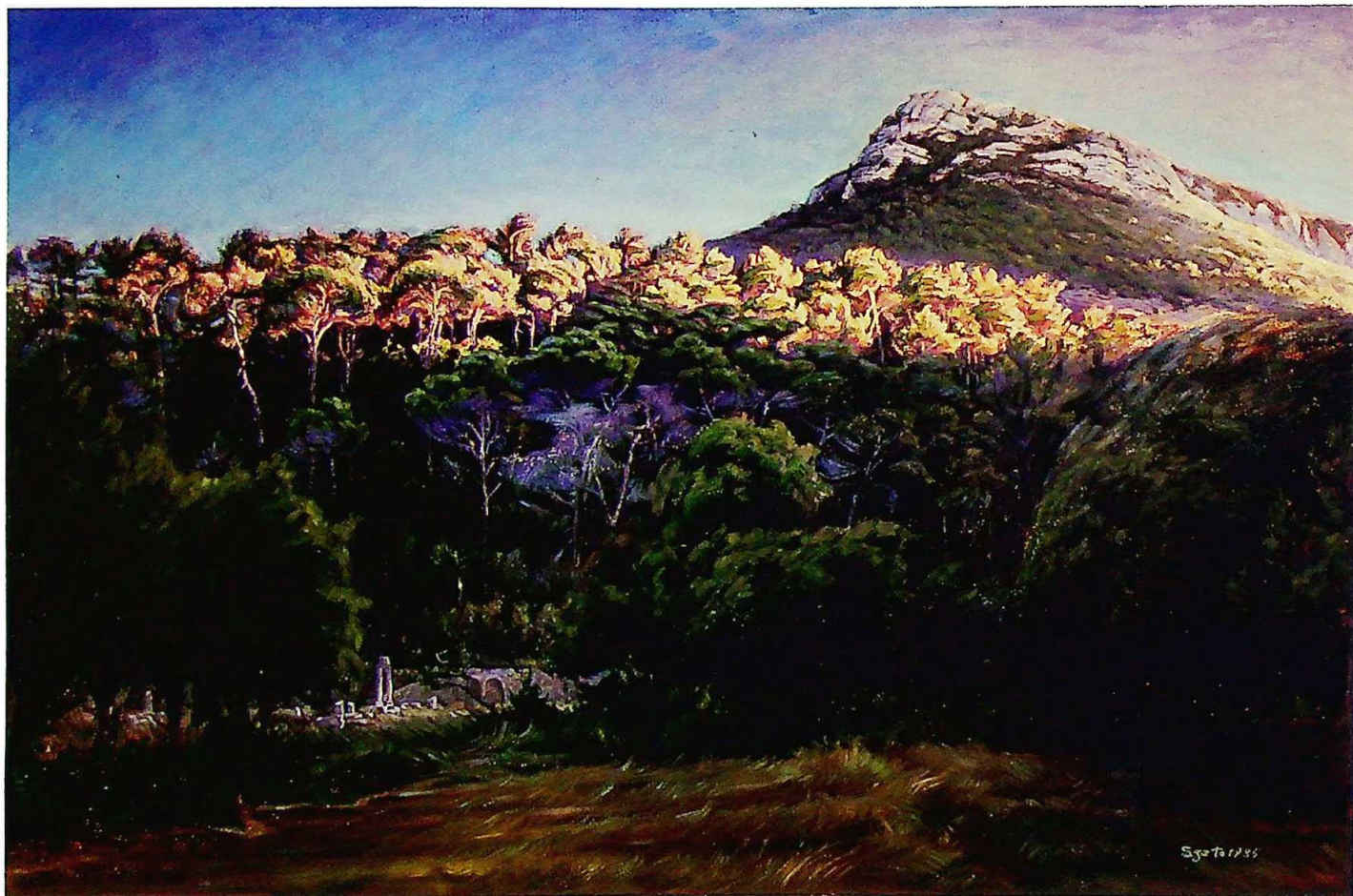
In such works, yes, it is once again the art of China, but renewed. It is the noble fusion of the East with the West.

RAYMOND MASON

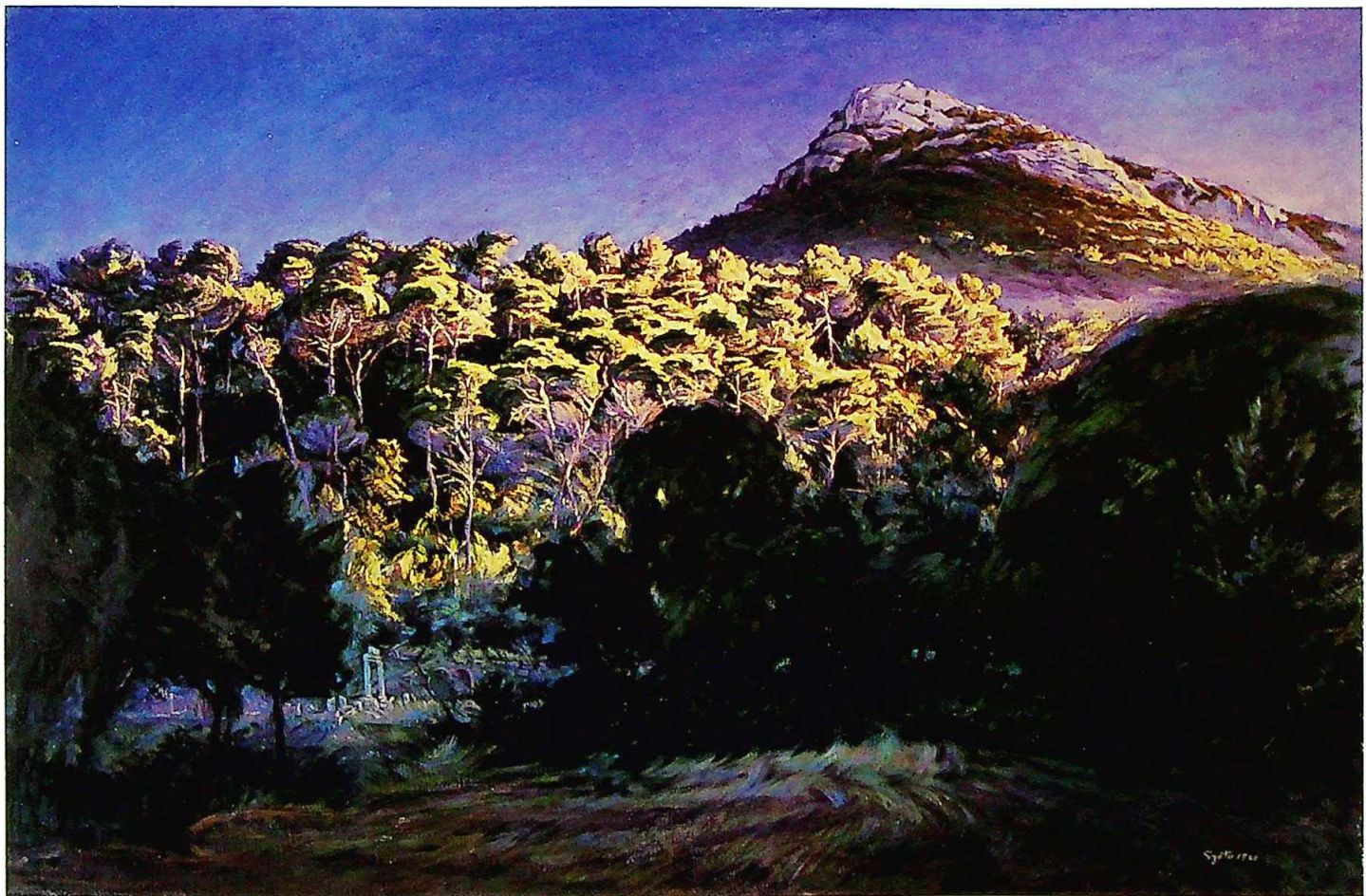
- | | |
|---|---|
| <p>1922 Born in Birmingham (England) to Scottish father and English mother.</p> <p>1942 Starts at the Royal College of Art, London, with a Royal Scholarship for painting</p> <p>1943 Enters the Ruskin School of Drawing and Fine Art, Oxford and finally the Slade School of Fine Art, London. Turns to sculpture.</p> <p>1946 Settles in Paris where he still lives.</p> <p>1954 One-man exhibition in Helen Lessore's Beaux Arts Gallery, London and again in 1956.</p> <p>1960 Opens an art gallery with his wife Janine Hao. Inaugural exhibition, Galerie Janine Hao, Paris.</p> <p>1962 Awarded the William and Norma Copley Foundation Prize, Chicago.</p> <p>1963 Enters the Galerie Claude Bernard, Paris. One-man exhibitions in 1965, 71, 73, 77-8.</p> <p>1967 Enters the Pierre Matisse Gallery, New York. One-man exhibitions in 1968, 71, 74, 80.</p> <p>1968 Shows "The Crowd" at "The Obsessive Eye" Institute of Contemporary Arts, London. Inaugurates the Centre National des Arts Contemporains, Paris with "The Crowd", "Trois Sculpteurs" C.N.A.C., Paris.</p> <p>1969 "The Crowd" Group exhibition at the Arts Club, Chicago.
"Exposition internationale" Wiener Secession, Vienna.</p> <p>1978 Receives award of Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres from French State.</p> | <p>1982 "The Tragedy" shown in the International Section, Venice Biennale "Arte come arte: persistenza dell' opera". Retrospective exhibition organized by the Arts Council of Great Britain. Serpentine Gallery, London.</p> <p>1983 Begins work on 65-figure monument for central Montreal, Canada. Enters the Marlborough Gallery, London and New York.</p> <p>1985 Exhibits Marlborough Gallery New York. April.</p> <p>1985 Retrospective Centre George Pompidou, Paris, Sept – november.</p> <p>1985 Giant bronze sculpture "The Crowd" installed in the Jardin des Tuileries, Paris.</p> |
|---|---|



悲劇組畫之一“悲劇” The Tragedy Series No. 1 “Tragedy”



悲劇組畫之二“莊嚴” The Tragedy Series No. 2 “Solemnity”



悲劇組畫之三“復活” The Tragedy Series No. 3 “Resurrection”



山月 Moon Over Mountain



山神復活 The Resurrection of the Mountain Spirits



城市風景 Cityscape



工作室 Workshop



走廊 Corridor



石場 Quarry Workshop



蘋果之一 Apples No. 1



蘋果之二 Apples No. 2



芒果 Mangoes

On Studying EL Greco's "Vue de Tolide" Excerpts from "Drawing Notes"

Szeto Lap



EL GRECO «View of Toledo» oil Painting 1595 – 1600 47¾ x 42¾"
The Metropolitan Museum of Art Collection, New York.

The process of viewing is also a process of thinking.

In early summer, the National Art Gallery in London held an exhibition of El Greco's paintings which were on loan from the Metropolitan Museum of Art in New York. Among the paintings was "Vue de Tolide", one which I am particularly fond of. This accounts for the reason that I made all the way from Paris to London in order to see it because I once saw it briefly 10 years ago in New York. (In London, I met an old friend, Mr. Ho Wing-kai, whom I lost touch with for 10 years. This encounter led unexpectedly to a journey, through exchange of ideas, into the nature of art. For this valuable experience, I should make a note.)

"Vue de Tolide" is a painting full of emotions. But is there ever a touching piece that is without emotions?

Neo-Expressionism, the current trend in

painting has an inclination towards expressing emotions. But, what is reflected from these paintings is often momentary, occasional and fragmented emotions. In "Vue de Tolide", the kind of emotions expressed is genuine and sincere, the most modest of mankind and of sublimated religious spirit coming from a deep-rooted reasoning in confrontation with the painter's sense of morality. It is through this emotional experience that we see the shining beauty of the artist's personality.

"Vue de Tolide" is an ancient city of culture and civilization in Spain that was sparkling with sunshine. Remember El Greco's words, "The sunlight from the exterior world could darken the intellect of our interior world." This sentence makes me realize what made El Greco excited was not the real world in the sunlight. To him, a religious fanatic, the city of Toledo is a place where John the Baptist and St. Joseph taught little Jesus to walk, where Laokook was punished, and so on. El Greco tried to re-capture every details of the city. But here, recapitulation was basically a process of finding, in reality, similar images of the city that could equate to his emotional experience. In this way, he was, in fact, re-creating in his painting a Toledo of his religious idealism.

There is in this painting a symbolic meaning in the design of space. For instance, the writhed posture of the suffering Jesus Christ is extending out, like a whirlpool gathering and pulling towards an arch bridge in the centre of the picture. In the legend, this bridge was where Jesus learned his steps. The spatial construction in the painting suggests the struggle of Laokook in his punishment, twirled and distorted, giving a sense of fainting. The motion created by this arrangement, with its complicated sense of direction and tension, renders the objects in the picture unstable, as if they would all be uprooted and thrown into the air, or ground into pieces and dragged into the deep whirlpool underneath the arch bridge.

As Sir Herbert Read once said, "When we watch El Greco's work, we would discover that its structure is most complicated, the interrelationship of the elements are so unusual, and the emphasis of attention that its form draws on the viewer so refined that form itself becomes a perception and not a function." This implies that our world of subjective consciousness comprises an innate structure.

Is El Greco merely a religious fanatic? He was, on the other hand, deeply influenced by the humanism of Renaissance. Perhaps, the ambiguous religious message conveyed in the spatial design or innate structure of the perceptual expression of his subjective consciousness clearly reflects the rational formal characteristics of his time – that is, the cyclic structure which is the sign of Baroque painting. Compared with the stable, motionless and triangular construction of the Classical period, the Baroque style is more free and motive. In modern painting, the most popular style is a web-like structure, which is single plane and multi-facet. This is, of course, a rough comparison of styles.

If we do not drag on the question of whether there is structure in consciousness itself, we may simplify our discussion by saying that structure is a form of reasoning, which through a series of analyses would reveal the relationship between different forms. Structure represents the summation of forms. Through structure, the artist puts all phenomenal elements into an order and thus creates a law for Nature. If we put this concept into the context of Chinese art, this would be very close to Su Dongpo's theory of painting that "while there is no fixed form, there are regular ways." Another famous Chinese calligraphist, Wang Xizhi echoed in his poem a similar tone that "when you look around, you will find design hidden in Nature. All the differences are nothing odd." Since ancient time, the Chinese has contemplated on the transmutations of Nature and its

everlasting changes. The ultimate ideal of this contemplation points to a moral that "like Nature, man has to renew himself", and that "through close scrutiny, man gains knowledge and understands the way."

In any way, what is said above concerning the formal structure of painterliness is a kind of expression of the artist's understanding of life.

In the 1960's and 70's, France's painting elite was dominated by 'Structuralism', which advocated the elimination of all non-visual elements in painting. As a result, structure remained the only possible meaning for painterliness. At the same time, the whole art scene in the Western world was shifting from individual expression to anti-individualism and to the relatively objective expression of Post-Modernism. However, in the 80's the emergence of Neo-Expressionism signified the return to subjectivity and passionate idiosyncrasies.

The current art scene seems to be rather confusing. Every school is permissible but equally rejected. Or, to be more correct, there is a sense of inadequacy. The lack of moral will-power and rationalization become a nightmare and lunacy for the artist.

I believe that the relationship between moral application and artistic creation should form the core of modern aesthetics.

I think to be successful, an artistic expression must be a "total expression". That is, it is not just an intuition, but a deliberate rational and moral choice in the world of subjective consciousness. (Benedetto Croce has refuted this idea in his works on intuition). In other words, it is the hidden driving force of moral judgement in our perception.

The world of consciousness is one indivisible wholeness. Each part of it is inter-related and locked together. As Zhuang Zi says, "The Butterfly is me" and "I am the Butterfly". The emotions and images that transpire out of our consciousness all bear the birth-marks of our life. This kind

of complete formal expression that arises from the totality of our lives is what I mean by "total expression", the true meaning of artistic creation. This is exactly what Han Yu means by "Literature carries the message".

"Vue de Tolide" is a good example of "total expression". Not only does it give us the pleasure of form, but it also elevates our superficial visual perception to a higher level of understanding. This means that while we are attracted by its images, at the same time we look for a content of the artist's understanding of life and his moral integrity.

The first impressions that "Vue de Tolide" gives me is the disturbing configuration in the upper heaven and the dense mist on earth the firmaments appear like an arch and the earth a whirlpool the firmaments are divided into three separate layers the first layer is dark and thick with clouds like lead, sinking deep down into the bottomless void behind the mountains or joining with the dark shadows on earth these shadows do not come from the projection of light on objects rather they look as if coming out from the earth like a widespread plague the dark clouds are like a black cloak those that the monks in other paintings of El Greco wear waving in the air the white clouds at the verge of the second layer are beaming with a strong light condensing in them both the lightning and thunder torned, they seem to be pulled into the hollow sky of an third layer the pale white buildings form at extension with the river of dark waters swept up by the clouds they whirl towards the sky the mountains are like a curling snake trembling and struggling amidst the thunder on the snake is shimmering a russet green light signifying a perennial sin and the blood flowing from it is thick and dark the trees around the snake are like little snakes subordinated by a magic charm sinfully twisting as they dance this is the collaboration of human sins and catastrophe

.... the land is blood-thirty it patiently awaits the destruction of manit is the place where heaven destines to avenge on mankind the people in the painting are just like dirt (I have never seen human figures being portrayed in such a small speck in Western paintings) they have lost their dignity, their facial features as men like a group of ants following the white horse amidst the river of dark waters the white horse ... in Western paintings often symbolizes the messenger of God to convey death it's death that brings human beings away from catastrophe and sin the white horse sometimes with a human head is always struggling between the dilemma of being manly or beastly a perpetual paradox that drags man down sunken into the dark whirlpool of the river ... and the river of dark waters is the passage to hell dark clouds are the hoods of death sinful and filthy darkness the rewards of death.

I have been accustomed to viewing Chinese landscape monochrome paintings. There are the lustrous paintings of Tang dynasty, richly soaked in imaginations, and the lean and hushed paintings of Sung. The natural scenery of these paintings looks tranquil, clear and fragrant with flowers. In this environment, man breathes in the joy of creation. The people here are good-natured, free from the fear of original sin. There is no tension, no conflict, for people are filled with child-like innocence, mischief, humour, caring and serenity. They enjoy the wonders of Nature and the colourful variety of human lives. Implicit in the paintings is a warm and deep feeling, which becomes broad and extensive landscape when portrayed explicitly. Although Chinese paintings do not emphasize on light, they are breasted with the feeling of warmth and clarity of light. Even at the time of the Yuan dynasty when the state was under the severe rules of the Mongols, in the subdued paintings of Ni Yun-lin, the scenery though bare are quiet, reveals minimum degree of worries or tragedy, as if

we Chinese have never suffered any calamities, or the artists all resolve them in the process of meditation on Nature.

"Painting is wordless poetry" I wonder why there are no Qu Yuan and Du Fu as painters who would create some masterpieces of tragic work. Why the traditional sense of anxiety as revealed in Chinese scholarship is not present in the works of our painters?

When I first encountered "Vue de Tolide", I felt El Greco was calling for revenge on mankind, a kind of Apocalypse, announcing the end of the world. If this is a correct interpretation, then the painting would only stir up our despair. However, the expressive contrasts of its colour suggest that El Greco as human being is struggling between the conflict of a moral and a natural world, showing an awareness of life and a rebellion against Destiny. And so, amidst the endless calamities, there beams a ray of hope. When we realize this, all the images in the painting are intrinsically transformed to a higher level of intellectual understanding.

In El Greco's painting, the colours are endowed with human values, that is, all colours have symbolic significance. Among them, black, white, blue and green are the prevailing colours and the structure represents their symbolic relationship. Blue and green are the colours of heaven and earth; hence blue sky and green mountains. Black and white are in sharp contrast: black signifies filth, sin and death, and white represents purity, sincerity and life. The proportion of black and white also defines the nature and affirms the blue sky and green land.

The white clouds in the second layer are formed by the accumulation of rays of light breaking through the black shroud, bringing new hope to mankind. Behind the white light is a patch of bouncing green; as if after a long dark night, the light comes out, the sky being unveiled and the green fields slowly awaken. The heavens are like

the arch of a cathedral; the castles on earth, the steeples of the churches and the green woods around all form into a chorus for it, humming the everlasting chants of life and hope until we reach the third layer of the construction where a miracle is unfolded. The castles of Tolido, originally an abandoned city and ghost town following many a war and massacre, now become shining bright, a testimony of what remains of human tragedy. No longer sad, it has known the secrets of human tragedy and becomes silent and solemn, dignified like Holy Mary embracing the corpse of Jesus Christ in her arms.

Here, there is no ending, everything is regenerated.

I have spent two days in the National Art Gallery in London, viewing this painting. In this high-speed world of ours, where the future looks ever more real and concrete than the present, to be able to re-read history in such leisure would appear a great luxury. Nevertheless, I gained an enormous enjoyment in rediscovering the beauty of form, tragedy, supremacy, and the classical era in history which I have just re-studied. While appreciating the great work of the master, I feel strongly the fascinating beauty of the mystery of life's source-springs.

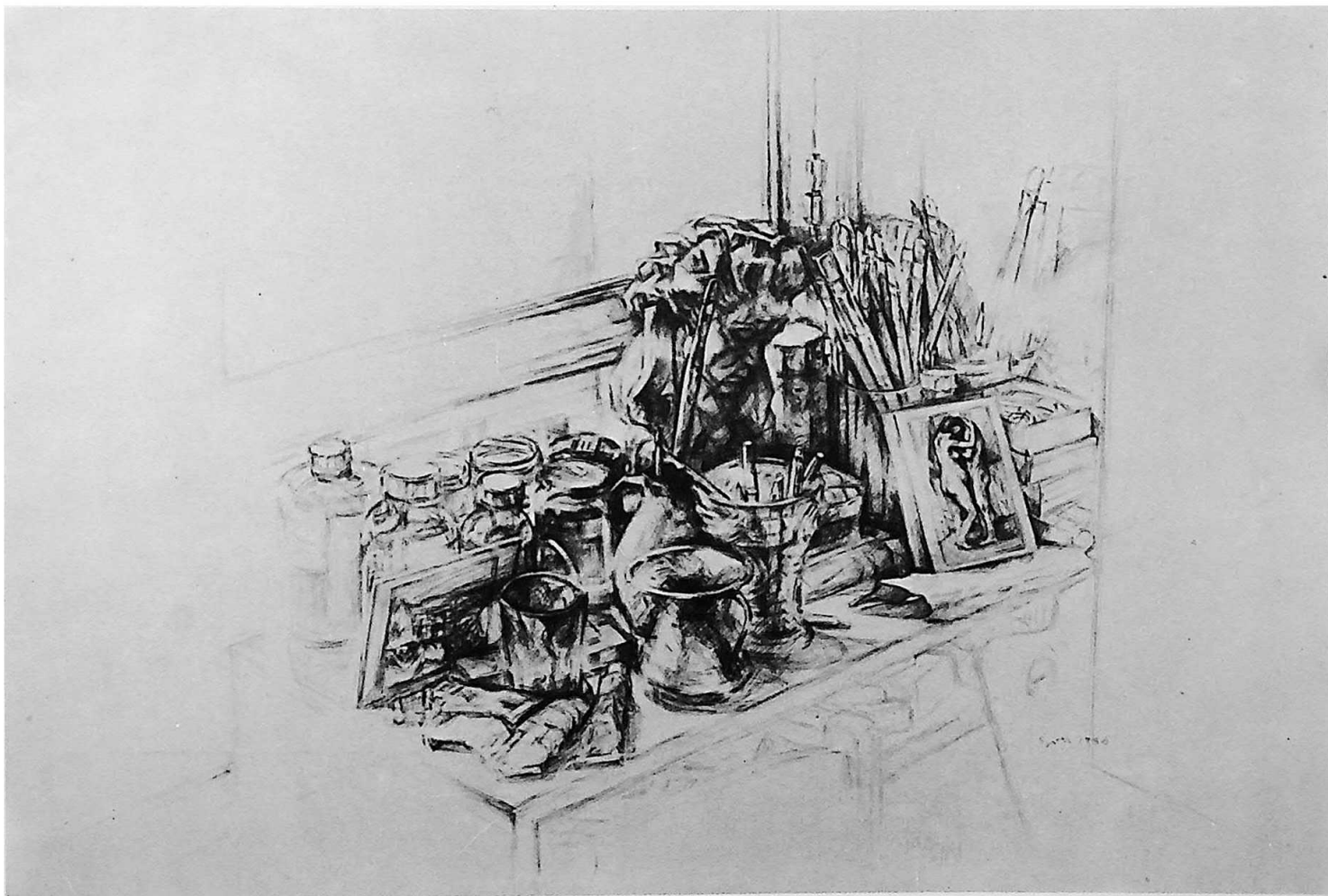
When dusk came, I set on my way to leave London. At the airport, the moon rose against a misty sky. I heard the distant peals of Westminster Church, the echoes of which still ring in my memories.

Written in June, 1985
Revised in May, 1986
Paris

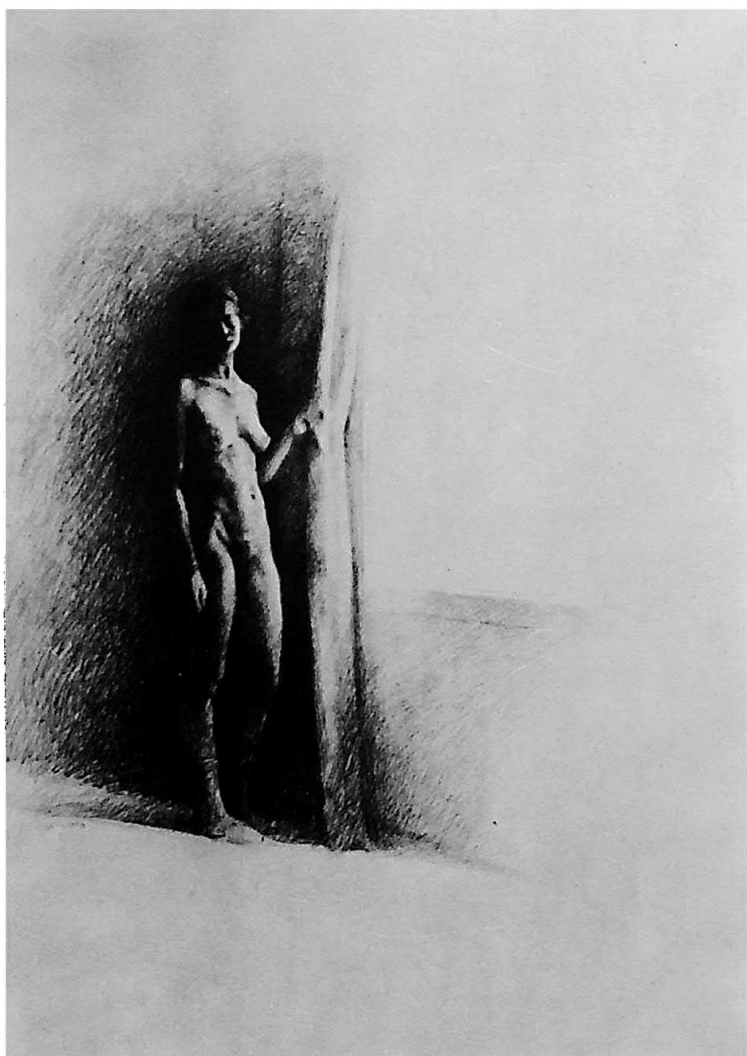
English Translated by Wong Chui-chui and Paul Yueng



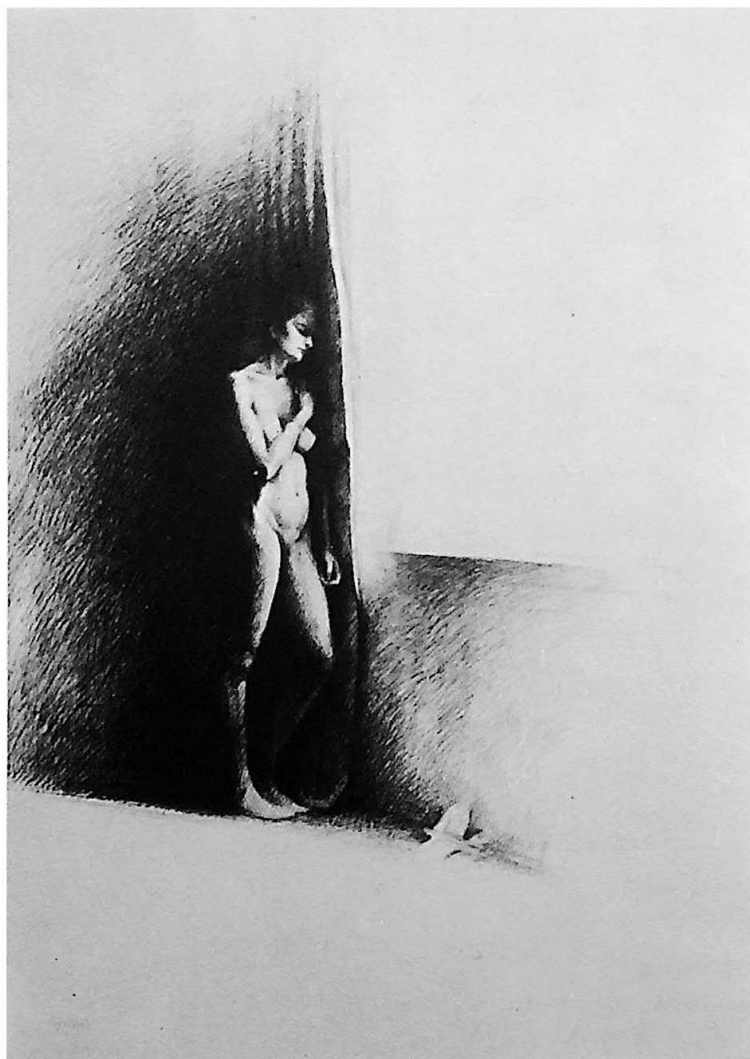
雷蒙·馬松工作室 Raymond Mason's Workshop



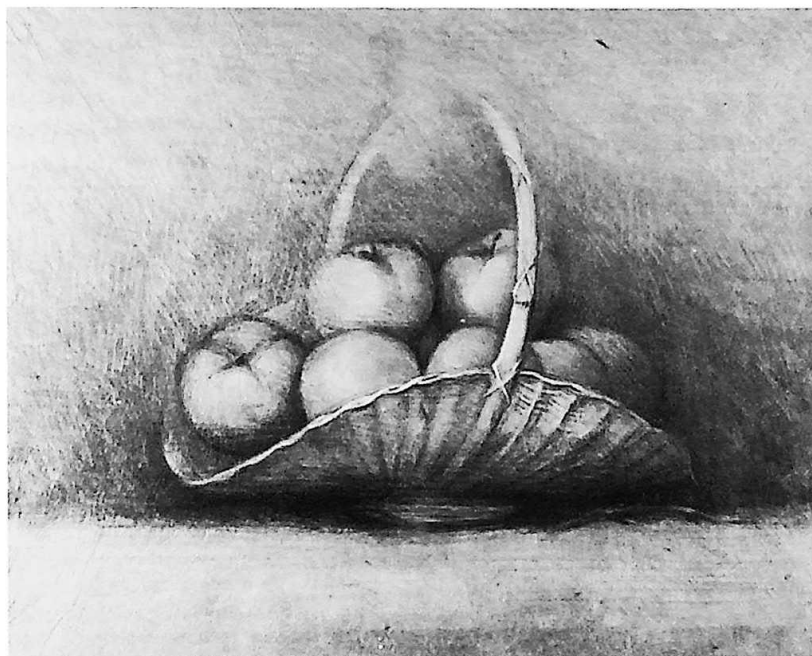
静物 Still Object



裸女之一 Nude No. 1



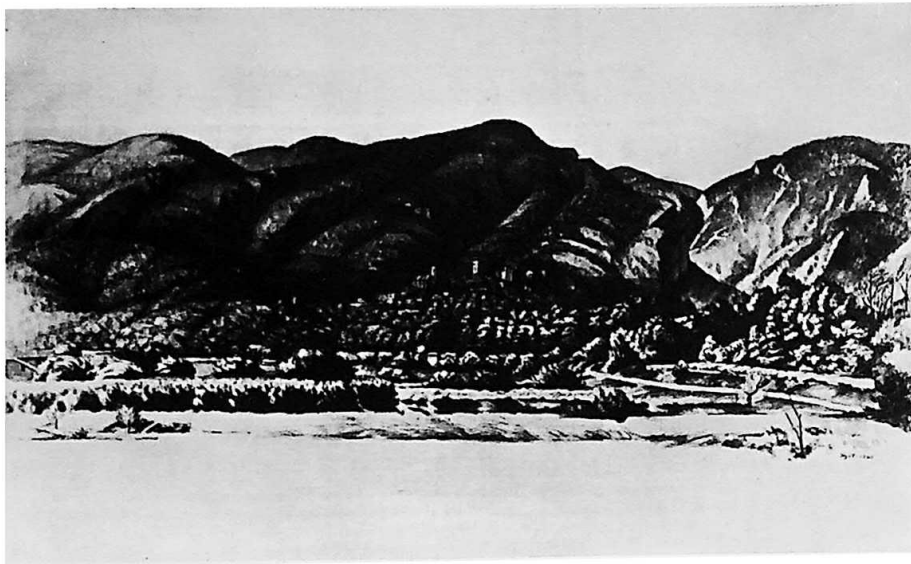
裸女之二 Nude No. 2



蘋果之三 Apples No. 3



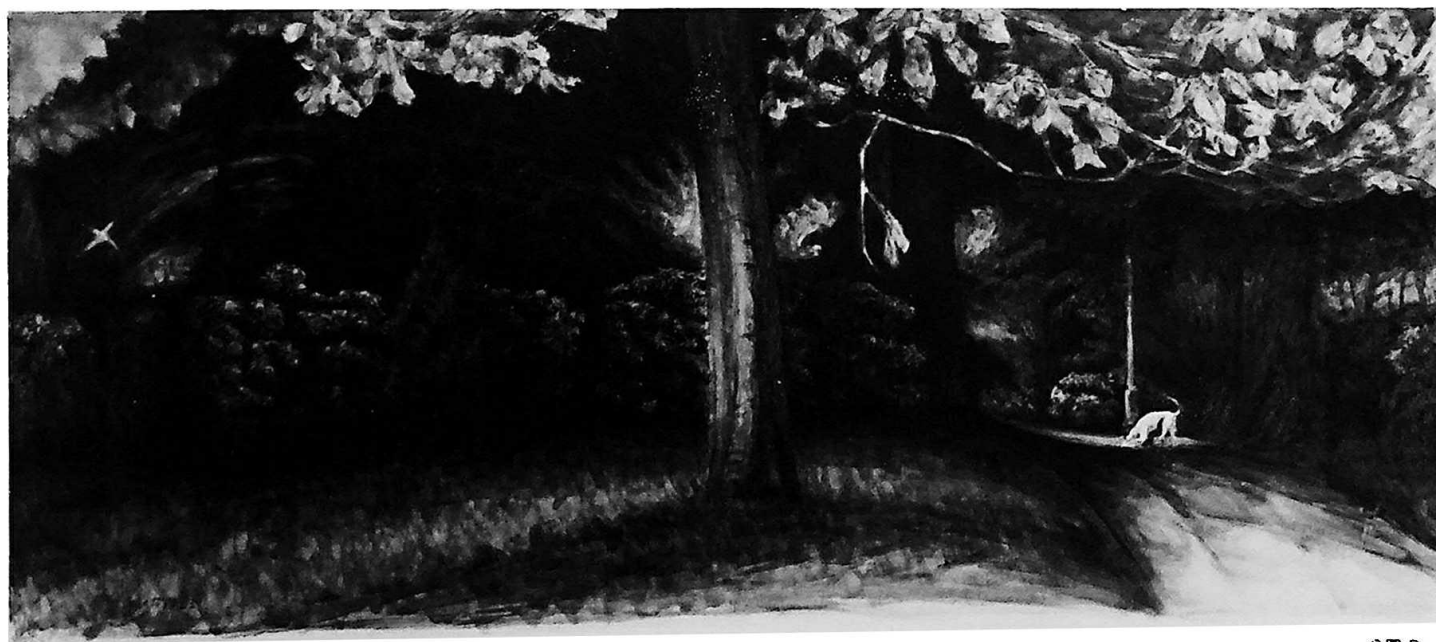
蘭花 Orchid



水墨風景 Landscape in Ink



巴比松的傍晚 Twilight at Barbizon



公園 Park

展品目錄 List of Exhibits

- | | | | | | |
|---|---|---------------------------------------|---|---------------------------------|--|
| 1. 悲劇組畫之一“悲劇”
一九八六
97×145.5cm
油畫 | The Tragedy Series No. 1 “Tragedy”
1986
97 x 145.5cm
Oil Painting | 11. 蘭花
一九八五
75×83cm
水彩 | Orchid
1985
75 x 83cm
Water Colour | 21. 芒果
一九八三
55×70cm
水彩 | Mangoes
1983
55 x 70cm
Water Colour |
| 2. 悲劇組畫之二“莊嚴”
一九八六
97×145.5cm
油畫 | The Tragedy Series No. 2 “Solemnity”
1986
97 x 145.5cm
Oil Painting | 12. 蘋果之一
一九八三
54×54cm
水彩 | Apples No. 1
1983
54 x 54cm
Water Colour | | |
| 3. 悲劇組畫之三“復活”
一九八六
97×145.5cm
油畫 | The Tragedy Series No. 3 “Resurrection”
1986
97 x 145.5cm
Oil Painting | 13. 蘋果之二
一九八三
54×54cm
水彩 | Apples No. 2
1983
54 x 54cm
Water Colour | | |
| 4. 山神復活
一九八五
97×195cm
油畫 | The Resurrection of the Mountain Spirits
1985
97 x 195cm
Oil Painting | 14. 蘋果之三
一九八三
40×50cm
水彩 | Apples No. 3
1983
40 x 50cm
Water Colour | | |
| 5. 山月
一九八四
93×152cm
油畫 | Moon Over Mountain
1984
93 x 152cm
Oil Painting | 15. 公園
一九八三
46×106cm
水彩 | Park
1983
46 x 106cm
Water Colour | | |
| 6. 城市風景
一九八五
135×125cm
油畫 | Cityscape
1985
135 x 125cm
Oil Painting | 16. 雷蒙·馬松工作室
一九七七
50×65cm
鉛筆 | Raymond Mason's Workshop
1977
50 x 65cm
Pencil Drawing | | |
| 7. 工作室
一九八五
135×125cm
油畫 | Workshop
1985
135 x 125cm
Oil Painting | 17. 水墨風景
一九八三
57×90cm
水墨 | Landscape in Ink
1983
57 x 90cm
Ink Painting | | |
| 8. 石場
一九八五
116×89cm
油畫 | Quarry Workshop
1985
116 x 89cm
Oil Painting | 18. 裸女之一
一九八四
100×70cm
鉛筆 | Nude No. 1
1984
100 x 70cm
Pencil Drawing | | |
| 9. 走廊
一九七八
92×65cm
油畫 | Corridor
1978
92 x 65cm
Oil Painting | 19. 裸女之二
一九八四
100×70cm
鉛筆 | Nude No. 2
1984
100 x 70cm
Pencil Drawing | | |
| 10. 巴比松的傍晚
一九八五
92×65cm
油畫 | Twilight at Barbizon
1985
92 x 65cm
Oil Painting | 20. 靜物
一九八五
100×70cm
鉛筆 | Still Object
1985
100 x 70cm
Pencil Drawing | | |

司徒立簡歷

1949年農曆9月18日 生於廣州市

1967年受美術啟蒙於徐華洲先生畫室

1975年8月從香港到法國

結識藝術家雷蒙·馬松與J·哈曼

1980年4月獲法國文化部青年畫家贊助金在巴黎舍維

耶畫廊舉行第一次個展

7月被大皇宮邀請參加“Peintures à l'eau”

聯展（水彩、素描）

1981年6月獲意大利《盧比欣》繪畫獎一等獎

1982年4月參加巴黎龐比杜文化中心，國立現代藝術社

博物館的當代畫廊“IN SITU”聯展（展出作品20幅）

同年獲巴黎學院《費里翁》繪畫獎一等獎

1983年參加《20位具象表現畫家素描展》於國立現代藝術博物館

1981年至1984年在巴黎Galerie Claude Bernard畫廊展出作品

作品曾為法國國立現代藝術博物館及

國家收藏。意大利盧比欣博物館收藏。

Biography Szeto Lap

1949 Born in Guangzhou on the 18th of the Ninth Lunar month.

1967 Studied art at Xu Hua-zhou's studio.

1975.8 Arrived France from Hong Kong.
Became acquainted with Raymond Mason and J. Hartmann.

1980.4 First individual exhibition in Paris at Sevine Gallery under the sponsorship of the Ministry of culture of France Young Artist Scheme.

1980.7 Invited to take part in “Peintures à l'eau” Exhibition at Grand Palais in Paris

1981.6 Awarded the Lubiam Prize for Painting in Italy.

1982.4 Exhibition “IN SITU” at Contemporary Art Gallery, Pompidou Centre in Paris (A total exhibition of 20 paintings).
Award Feneon Prize from the Paris Academy.

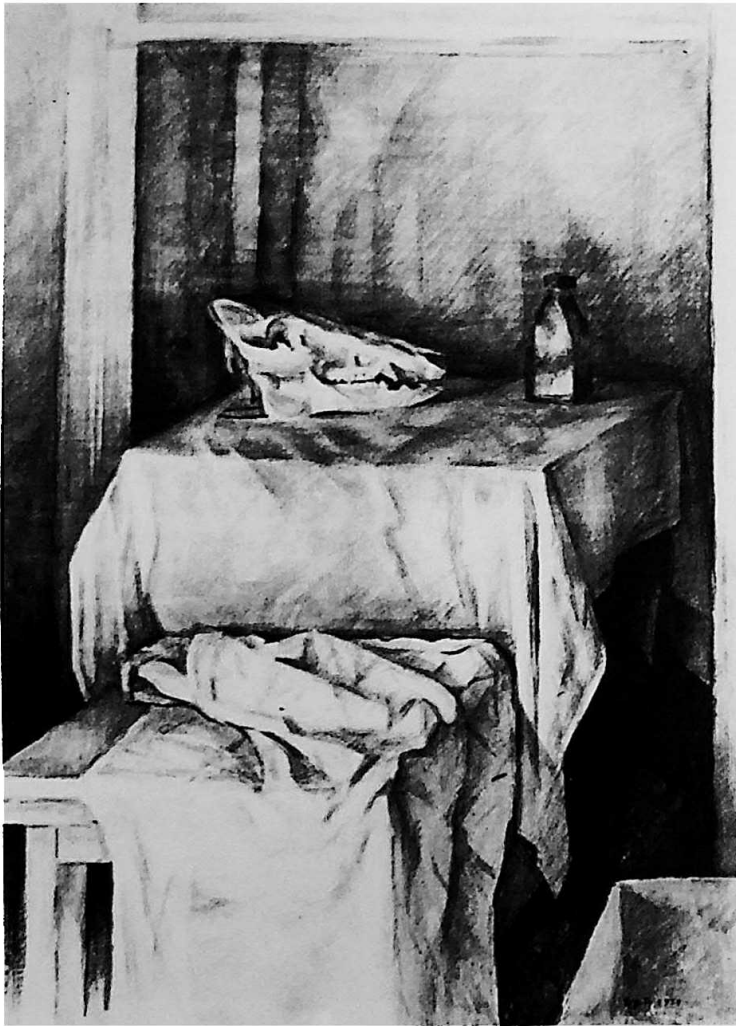
1983 Participated in an exhibition of 20 artists on the title of “Drawings of Figurative Expressionists” at Museum of Modern Art, Pompidou Centre.

1981-4 Exhibition at Claude Bernard Gallery in Paris

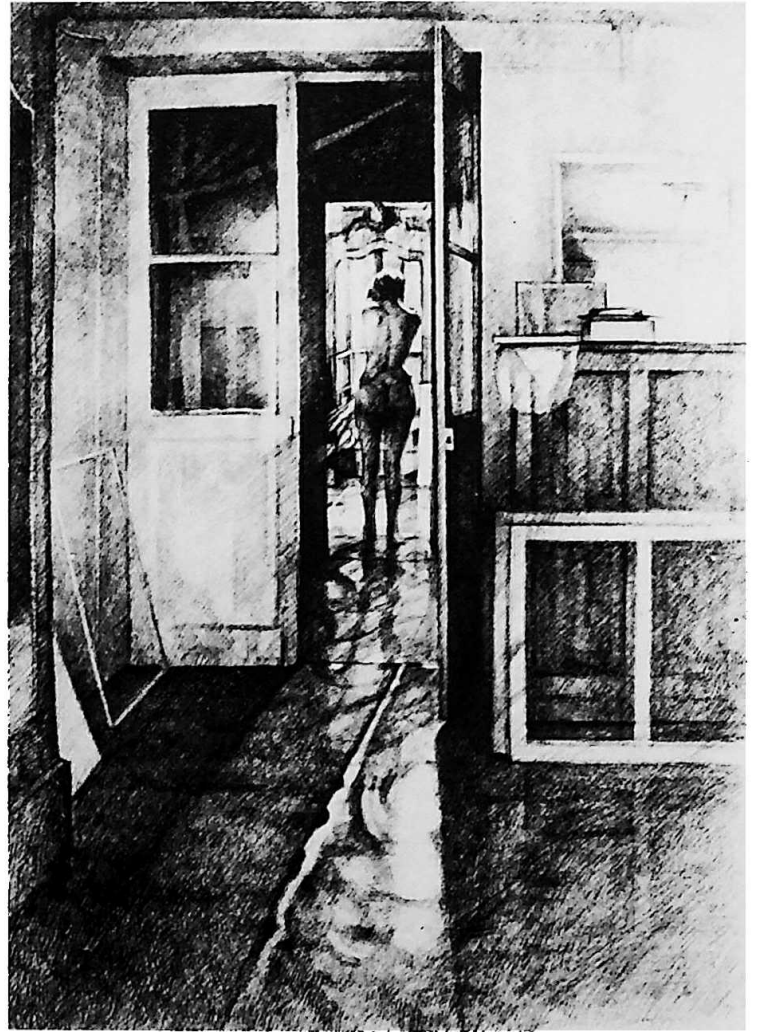
Paintings collected by the Museum of Modern Art,
National Collection in France and the Lubian Museum in Italy.



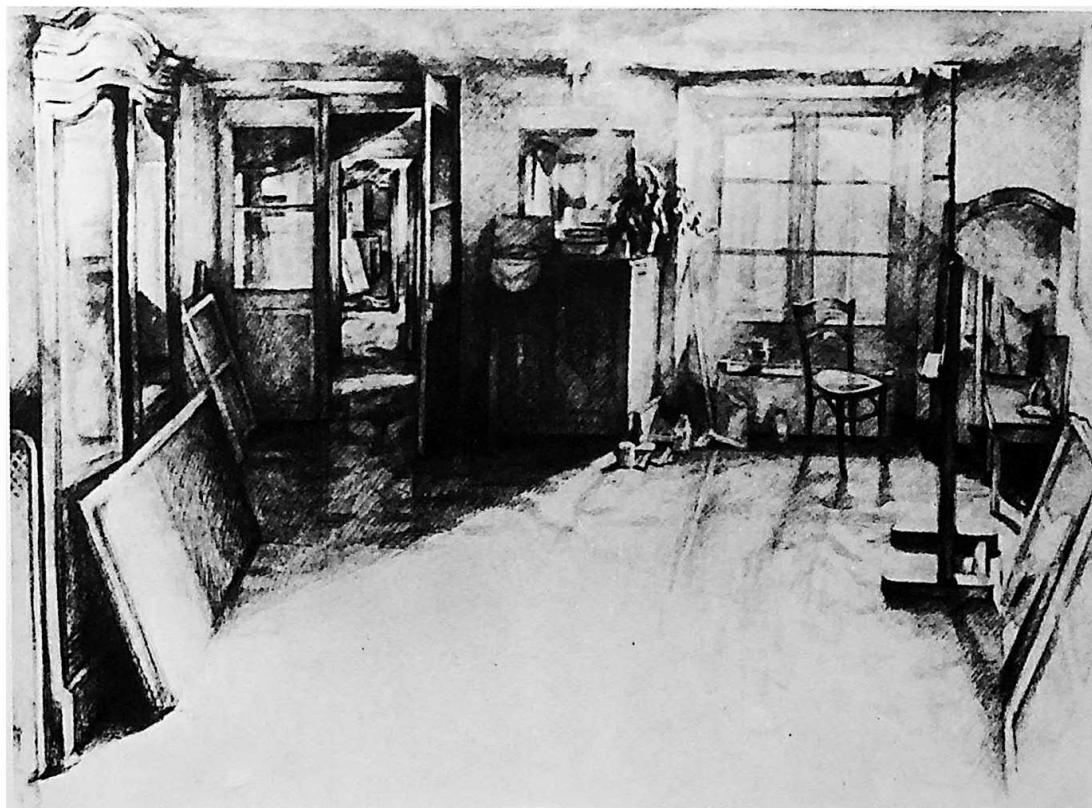
落葉 油畫 79×118cm 1976 Fallen Leaf Oil painting 79 x118cm 1976



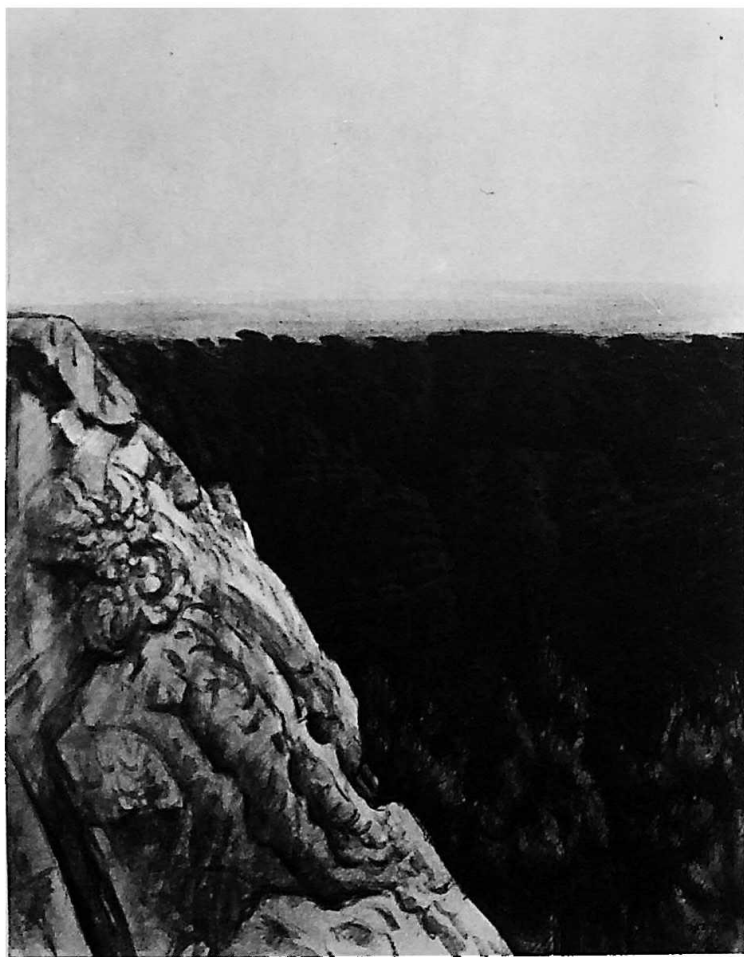
有骨頭的靜物 水彩 75×55cm 1978
Still Life – Skull Water colour 75 x 55cm 1978



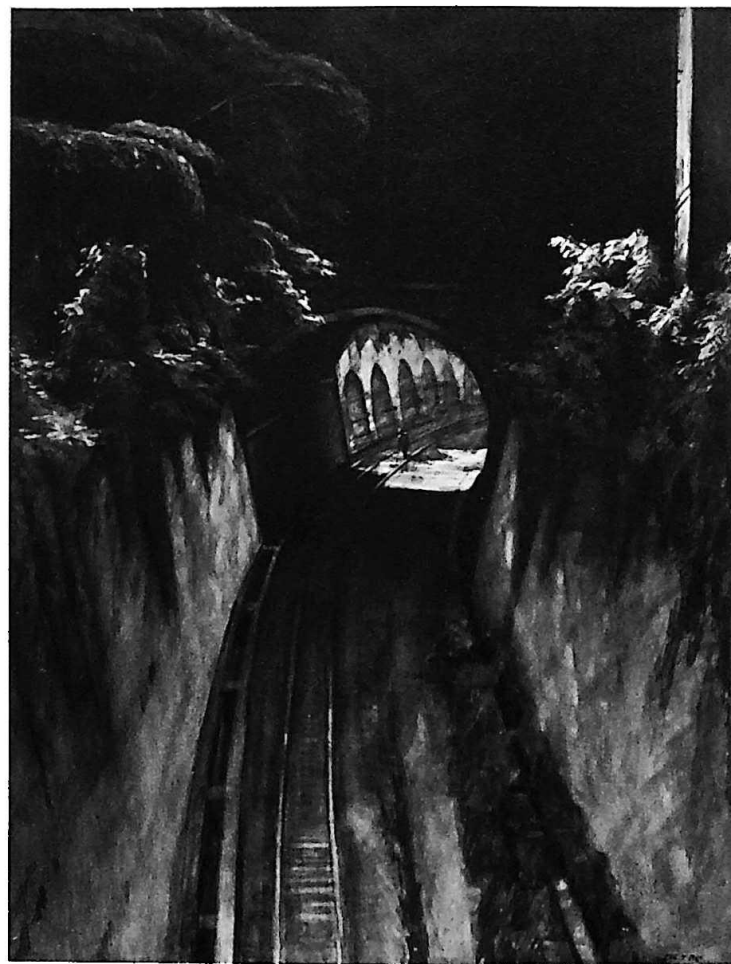
室內裸女 鉛筆 105×75cm 1979
Nude, Indoor Pencil Drawing 105 x 75cm 1979



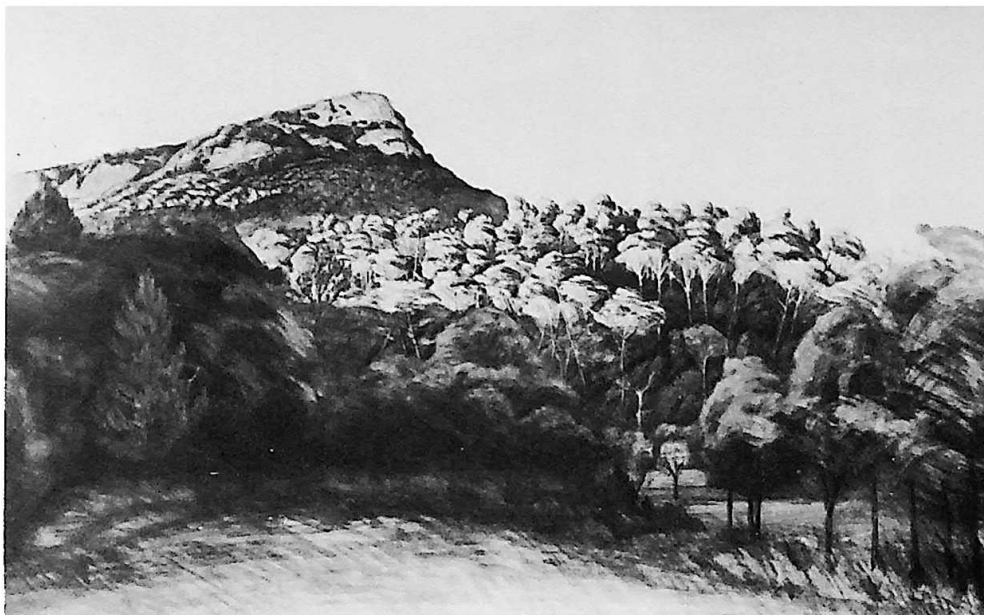
室内 鉛筆 75×110cm 1979
Indoor Pencil Drawing 75 x 110cm 1979



巴比松風景 水彩 60×50cm 1979
Landscape at Barbizon Water colour 60 x 50 cm 1979



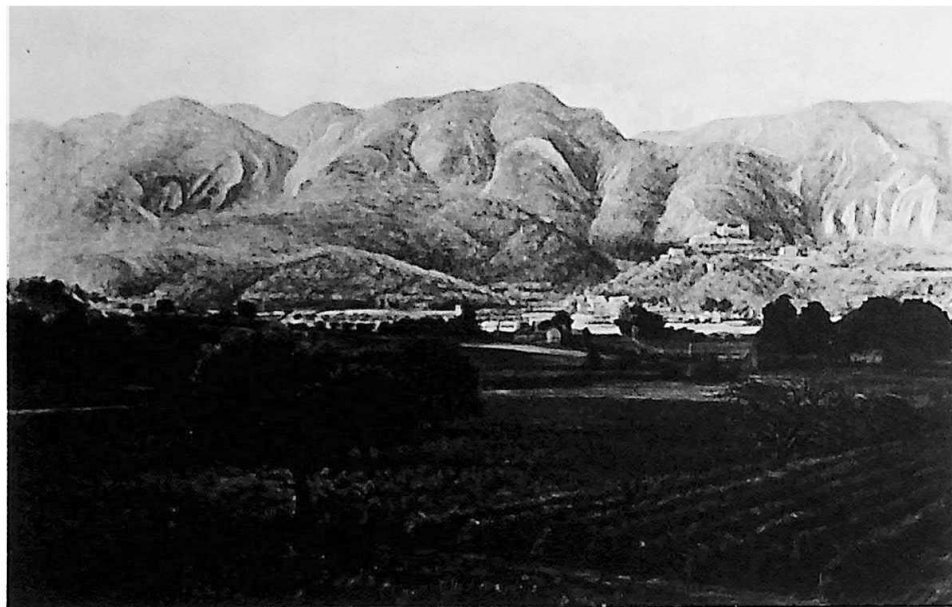
荒蕪的鐵路 水彩 75×55 cm 1980
Deserted Railroad Water colour 75 x 55cm 1980



悲劇三連畫之寫生稿 (杜甫玉華宮詩意圖寫生稿) 水彩 67×107cm 1981
 Sketch of the Tragedy Trilogy (Sketch of Du Fu's poem "Yue Hua Palace") Water colour 67 x 107cm 1981



有布公仔的室內 鉛筆 75×110cm 1981
 Cloth Dolly, Indoor Pencil Drawing 75 x 110cm 1981



風景 油畫 約90×130cm 1983
Landscape Oil painting approx. 90 x 130cm 1983



谷地 油畫 150×250cm 1985
Valley Oil painting 150 x 250cm 1985

鳴謝

Acknowledgement

雷蒙・馬松

Raymond Mason

饒宗頤

Jao Tsung-I

吳漢霖

Ng Hon-lam

吳吡

Ng Ming

蔡克健

Choi Hak-kin

李德銓

Lee Tak-chuen

陳少雄

Chan Siu-hung

陳鳳珍

Chan Fung-chun

統籌：楊裕平

Co-ordinator: Paul Yeung

展覽策劃：張景熊

Exhibition Organizer: Cheung King-hung

題字：饒宗頤

Calligraphy: Jao Tsung-I

攝影：哥來鯉攝影現象室

Photography: Go-light-ly Laboratory

翻譯：蔡克健

Translation: Choi Hak-kin

黃翠翠

Wong Chui-chui

楊裕平

Paul Yeung

印刷：藝印有限公司

Printing: Standart Print Co. Ltd.

植字：文美製作設計排版公司

Typesetting: Typo-Graphics Co.

香港中華文化促進中心出版

Published by The Hong Kong Institute
for Promotion of Chinese Culture

©一九八六年

© 1986

封面：工作室（局部）

Cover: Workshop (Detail)

