

模仿、抽象與仿真

• 司徒立

它本身，比世紀還要古老，
比黑夜與東方諸神還要神妙，
大自然，現在
在刀劍的撞擊聲中醒來。

荷爾德林：《正當節日的時候》

「藝術永遠是人對自然的第一聲回答。」^① 這是杜夫海納 (Mikel Dufrenne) 著名的樂觀之言。在剛剛隱褪的、對時間如此敏感並以此為自己命名的「現代藝術」和後現代藝術之中，藝術作為人與自然關係的表徵 (representation, 或稱為「再現」) 形式，一直是個問題，並已構成真正的危機，留存至今。對這個問題與危機的思考，迫使我們作一番回索，如舊地重遊，希望在對熟悉事物的再認識中，獲得可能的啟示。

一 藝術模仿自然

我們從「藝術模仿自然」這個最古老的經典開始，在「天地神人」還未分開的古老希臘的土地上，人還是自然的一種存在。這一時期，藝術猶如其他工藝，是「一種製作的知識和技能」(亞里士多德語)。公元前五世紀時，

哲人蘇格拉底在思考藝術品與其他工藝製品的區別時，認為「模仿是繪畫和雕塑這類藝術的基本功能」^②。

柏拉圖繼承他老師蘇格拉底的模仿說，但卻指出藝術的模仿自然，其實是「模仿之模仿」，「與真理隔了三層」，而自然所模仿的理念仍高高在上。柏拉圖的模仿說結束了古希臘人「萬物同質」的信念，在自然世界之外設立一個抽象的理念世界。這種二元論，一開始就令「存在與存在者之間斷層」^③——存在不存在於事物之中，而是更遠地存在於理念之中。由此，一般會說柏拉圖否定藝術。我以為鮑桑葵 (Bernard Bosanquet) 說得好，柏拉圖消極地顯示了「藝術的目的和本質，究竟是不是從造物主創造的事物的更深刻的意蘊中去揭示美」^④。其實，古希臘人說到「自然」這個詞時，包含兩種內涵：其一指可見的萬物總和的自然；其二是不可見的化生萬物的力量。

亞里士多德從普遍與特殊的辯證之中，揭示出自然事物的現象和本質的統一關係，肯定藝術模仿自然的真實性再現。從此，現象與本質、形式與內容的傳統表徵方式才具有其合理性。他例舉了三種模仿方式：（一）照自然事物本來的樣子去模仿；（二）照自然事物為人們所說的樣子去模仿；（三）照自然事物應當有的樣子去模仿，即「本然」、「可然」與「應然」三種方式。亞里士多德更傾向於模仿自然事物的「應然」。有意思的是，他說音樂是最富於模仿性的藝術。我們習慣稱柏拉圖的模仿說為狹義的模仿論，亞里士多德的為廣義模仿論。從此，無論是「可感知的」或「超感知的」、「可見的」或「不可見的」，也無論它們之間的體現關係如何，都統統歸到「模仿」的名義之下。這一影響至深至廣，直至二十世紀初綜合立體派之後才完全消失，但仍然陰魂不散，時不時還顯現幾點藝術真理的閃光。

在漫長的中世紀，模仿論曾受到壓制。一些基督教的思想家相信上帝禁止對這個世界的任何模仿，他們嘲笑模仿是真理的「沐猴而冠」^⑤。不過也有像奧古斯丁 (Saint Augustine) 這樣的思想家，看到藝術模仿自然的精神因素，並把它與基督教神學結合。模仿變異為象徵，這一點在但丁 (Alighieri Dante) 對《神曲》(Divina Commedia) 的解釋中相當明確。他認為這部作品有多重意義。從字面所指的事物到背後隱藏的奧意，至少有四層轉換。不過，中世紀這種隱喻的、象徵的表達方式，仍然有一個中心意義。他說：「……從寓言來看全詩(《神曲》)，主題就是人憑自由意志去行善行惡，理應

受到公道的獎懲。」^⑥而剛剛消退的後現代藝術和新表現主義的隱喻，其中中心意義崩潰，符號可以自由轉換。

文藝復興時期，隨着古典學問的再生，古希臘羅馬的世俗化思想——主要是自然科學和人本主義，使意大利人放棄了上帝是唯一真實的舊觀念。而人也恢復了自己的中心地位，認為人自身就是一個能反映大自然的小自然，人可以在自己的認識中獲得真知。藝術與科學的結合，對自然的觀察，自然界一切事物的價值，都是根據自身的位置、秩序與分類來確定，這是一個可測量的、幾何關係的、可視的世界。亞爾伯特蒂 (C. B. Alberti) 創造的透視法，最能體現這一觀念。他說：「除了模仿自然之外，沒有更確定的途徑可以達到美的境地」，不過，他還補充說：「因為上帝存在於萬物之中」，這種「讓基督教明智的訓導與異教教義相一致」^⑦。亞爾伯特蒂被確認「完整地闡述了文藝復興本身的理想」。文藝復興其實是人文主義與基督教妥協折衷的時代。文藝復興的代表達芬奇 (Leonardo da Vinci) 也同樣說過這種新柏拉圖主義觀點：「繪畫不止具有科學性，而且還具有神性……。」不過，達芬奇說的「藝術是反映自然的鏡子」，真正道出了文藝復興表徵方式的特點。今人福柯 (Michel Foucault) 在《事物的秩序》(The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences) 一書中以模擬逼真 (resemblance) 稱之。文藝復興晚期的風格主義畫家沒有創作出偉大的作品，但他們的表徵方式仍然值得一記，這就是畫家從直接研究自然轉變為研究古人作品的優秀因素，通過模仿古人作品來模仿自然。

二 模仿由「本體論」向「認識論」的轉化

十七世紀是西方思想史重大轉變的時代，笛卡爾 (René Descartes) 一句「我思故我在」，帶來「本體論向認識論的轉向」。反映到藝術界，模仿論過去無論經歷過多少變化與歧義，從沒有離開過柏拉圖形而上學的本體論，「藝術是反映自然的鏡子」。而今，這面鏡子轉而照着作為思維主體的內省的人。藝術家開始從自己的理性思想去尋找真理的根據。普桑 (Nicolas Poussin) 是最能體現笛卡爾理性主義思想的畫家，他代表畫家與自然之間一種新的理性關係的發現。他說：「既然繪畫是借助有限的自然而表現出一種實在觀念，那麼只有在理性教義的控制下，畫家所進行的模仿實踐才是正確的。」^⑩普桑的繪畫表現出一種嚴謹的、建築性幾何結構的整體原則，它符合自然秩序的原則。福柯在《事物的秩序》中稱這時期的表徵方式為「秩序」。普桑自己則總結說：「顯然有兩個都是理所當然的基本範疇，一是感覺，二是思想，繪畫雖然要憑藉屬於物質範疇的東西來實現，但終究是精神範疇的東西。」^⑪

康德 (Immanuel Kant) 的《判斷力批判》(The Critique of Judgement)，成就了西方第一個完整的美學體系。他充分論述了自然世界 (必然性) 與自由世界 (精神性) 在藝術創作過程中的協調統一，實現美的理想 (idée) 或意象 (福柯把這一時期稱為「秩序」，我以為稱「意象」更適合)。康德有一句話很值得再注意，他說：「想像力 (作為創造性的認識功能) 有強大的力量，去根據自

然現實所提供的材料，創造出彷彿是一種第二自然——即超自然的東西。」這當然就是人們所期待的藝術的最高理想，但它令我聯想到，普羅米修斯把蓋上豐腴脂肪的牛骨供奉給宙斯，看，人類一開始就是以模仿的幻覺手段，像畫葡萄騙來雀鳥啄食的那門手藝，偷來了神火，有火煉鐵，掌握技藝，然後還要模仿神創造自然的法則，最終就是為了建構起獨立於神和自然的、完全人工的理想世界——這是我們現在正處身的世界嗎？

黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 的「美是感性的顯現」，顯然受到康德理論的影響。但他是第一個人說藝術的發展並非通過模仿自然，而是觀念的表現。他在討論浪漫型藝術時指出，具體的感性形象僅是顯現精神理念的載體；而精神渴求自由的表現，最終要擺脫物質形式的依賴，藝術期待着精神的最後解放，但換來的將是「藝術的消亡」。這個發人深省的消亡論，是否就是他們指的「自然的隱秘計劃」呢？

黑格爾的論說何其現代，而且在今天似乎都一一兌現了，但是認為黑格爾當時能夠預見今天藝術的危機是不恰當的。伽達默爾 (Hans-Georg Gadamer) 在《美的現實性》(Die Aktualität des Schönen) 這本小書中對此說過：「黑格爾作為那些藝術的同代人所感覺到的，並不是一種處於異化和挑戰中的崩潰。這種崩潰我今天作為抽象藝術和無形象藝術的同代人，倒是在這些藝術的創作中體驗到了。每一個羅浮宮的參觀者，只要一走進這個登峰造極、爐火純青的西方繪畫藝術的壯麗博物館，第一次被十八世紀、十九

世紀初那些革命高潮的革命藝術的繪畫所突然攝住時，都會產生與黑格爾相同的感受，即基督繪畫傳統終結了。」在此之前，由於人們共同擁有希臘神話和《聖經》作為公共性內容，並因為「藝術模仿自然」而保證了作品充足的感性完滿，使得古希臘羅馬—基督教藝術大傳統的藝術作品具有一種「不言而喻的自明性」。黑格爾所指的，就是這種表徵方式的終結。

神消隱了。在工業革命和啟蒙狂飆運動之中，藝術家感受到個性和情緒的高漲。盧梭 (Jean-Jacques Rousseau) 說：「回歸自然。」阿米埃爾 (Henri F. Amiel) 說：「風景即情緒。」十九世紀中的寫實主義畫家，首先擺脫了長久以來的歷史、宗教的宏大題材；另一方面，受到狄德羅 (Denis Diderot) 和百科全書派的經驗辯證論的影響，自然界變成了瞬息萬變的豐富的生命世界，給予他們無盡的新靈感。庫爾貝 (Gustave Courbet) 說：「我只畫我看見和感覺到的。」柯羅 (Jean-Baptiste-Camille Corot) 則說：「重要的是怎麼看，怎麼畫。」藝術家面對大自然直接寫生，不但要再現自己連綿不斷的視覺經驗，更重要的是找到再現的形式和屬於自己的語言。在今天回顧，當時寫實主義的主要任務也許並非「模仿自然」，而是「通過自然走向現實」。「現實」在這裏是作為比自然還要廣泛的概念，包括人文世界、社會生活。上世紀初當寫實主義引進中國時，就曾翻譯為「現實主義」，至今仍然是指庫爾貝這樣的畫家的藝術模仿現實、干預社會。

與寫實主義差不多同時期的自然主義繪畫，在表現上就顯得比較純

粹。他們接受孔德 (Auguste Comte) 實證哲學和科學方法的影響，在巴黎西郊芒通 (Menton) 的高地上 (那裏是天文氣象台的地方)，築起像植物溫室那樣的玻璃房子，並配以攝影，作為他們對自然的直接觀察和忠實模仿。他們要實驗，繪畫在精確逼真地再現現實形象上，能夠做到何種程度。至於對自然的整全的存在理解，則不屬於他們的工作了。

三 符號語言學籠罩下的繪畫

西方世界正從古代本體論到近代認識論，向着現代符號語言學邁進。文杜里 (Lionello Venturi) 在《西方藝術批評史》(History of Art Criticism) 現代章節的開頭第一句寫道：「當代的藝術批評與過去的藝術批評之區別，在於它集中注意於視覺的符號。」《法國美術史》的作者也說過同樣的話：「十九世紀堅定地從線的表現轉向符號的表現。」理論家和史學家之所以視印象派為現代藝術的開端，正是因為印象派畫家的主題並非自然，而是為了表現色光這種純粹是繪畫形式的抽象因素才描繪自然對象。莫奈 (Claude Monet) 晚年畫的《睡蓮》系列，幾乎已經是而非形象繪畫了。

在印象派之後的塞尚 (Paul Cézanne) 那裏，他著名的圓柱體、球體和錐體等抽象的形式符號，他晚年作品裏如玻璃鑲嵌畫那樣的色塊平面，對後來的抽象繪畫起過決定性的影響。但是，必須指出：塞尚終其一生都在面對自然寫生，這就是他說過

的：「要想取得成就，只有自然可資依靠……。」塞尚的真正理想是：完全根據自然，重畫普桑的畫。也就是說，通過在自然中直接提取的技法或符號，重新構成一個有機的、整全的、符合自然秩序的藝術秩序。塞尚，這個被公認的現代之父，開啟了一個新的藝術世界。但是，也是在他那裏，「藝術模仿自然」已是最後一抹餘暉。

經過野獸派不斷的「簡化」和立體派逐步的「抽離」(Abstraction)，到了抽象繪畫，任何一絲的自然參照物都除淨了。繪畫從此純粹無蕪、冰清玉潔，只剩下色彩符號組織排列構成的形式之美。色彩符號就像書寫符號，只需遵循句法的邏輯和規則。繪畫又聲稱自己趨向音樂。人們只要從色彩的音響與節奏中就可以獲得美的享受與愉悅。人們是怎樣看待這些藝術呢？習慣了兩千多年來的形象再現的繪畫，自然形象給予最基本的感性和敘述。而今，面對這些無可辨認的非形象繪畫，而且感性的東西只剩下一點點材料所呈現的肌理或者手勢留下的筆觸，後來連這些微弱的感性也排除了。人們面對着一幅抽象畫就是面對着陌生的挑戰。批評家雷貝(Hilla Rebay)在〈非客觀繪畫〉一文中說：「誰能感受到色彩和形式之美，誰就領會了非客觀繪畫(即非形象的抽象畫)的意義。」^⑩這不就是康德所說的純粹美嗎？繪畫所期待的只是這樣一種被簡化的裝飾嗎？畫家從來都把裝飾性視為誘人的陷阱。如何使繪畫既純粹又可以遠離裝飾？沒有別的，還是意義。甚麼是抽象繪畫的意義？這就是康定斯基(Wassily Kandinsky)所說的內在精神的需要——是靈魂在物質主

義之夜中見到的「滑疑之耀」，是擺脫了物質之後的精神和諧與永恆秩序。

四 模仿的危機和新生？

現在，我們或者可以更根源地去思索抽象繪畫所謂音樂性質的精神和諧與永恆秩序。這裏，首先可以先回到亞里士多德那裏，他說音樂是最富於模仿性的藝術。模仿甚麼？要回答這一問題，我們就有必要再越過亞里士多德甚至柏拉圖，一直回溯至「模仿」的源頭。美學家達達基茲(Władysław Tatarkiewicz)在他的《西洋六大美學理念史》(*A History of Six Ideas*)一書中曾對「模仿」這個概念做過一番考察^⑪。他認為「模仿」是荷馬(Homer)之後才出現的文學。它的真正語源不清楚，最大可能是：它是隨着酒神祭的禮拜和神秘一齊產生的。模仿的最初意義代表着由祭司所從事的禮拜活動，包括舞蹈、奏樂和歌唱。據說，這種說法曾被柏拉圖和史特拉波(Strabo)證實過。柏拉圖的理想國中第一等人的靈感境界看來也是從這裏來的。他說：「那時隆重的入教典禮所揭示給我們看的那些景象是完整的、單純的、靜穆的、歡喜的，沉浸在最純潔的光輝之中讓我們凝視。」(《斐德諾》篇)「他終於一旦豁然貫通唯一涵蓋一切的學問，以美為對象的學問。」(《會飲》篇)伽達默爾也同樣考察過「模仿」的詞源，他認為：「古希臘文化中使用的這個詞來自星座舞，這個星座是按純粹的數學規則和比率計算天體秩序的一種體現。」^⑫從這裏，我們可以將模仿概念直接與畢達哥拉斯學派

的原理連接起來。這個學派認為數的原則統治着宇宙，把數看成是萬物本源，而萬物都是這個本原的模仿體現。亞里士多德說音樂最富模仿，模仿的就是宇宙這種數的比例與原則，從而體現一種精神的和諧與永恆秩序。我們繞了一個大圈，終於弄清楚抽象藝術在更深的涵意接住「藝術模仿自然」的源頭活水。抽象繪畫「在源頭汲水，而不是去水罐汲水」（達芬奇語）。今天回過頭來看抽象藝術，它就像是一束光線照亮了過去，繪畫是形象的還是非形象的，已經無關緊要。唯一重要的是，在今天技術主義全面統治的「世界黑夜的貧困時代」（海德格爾語），藝術是否仍然繼續承擔着「使我們的生活成其所是的精神性的秩序化力量」的承諾呢^⑬？

人們還未來得及去驗證現代藝術的承諾，又再次面對着後現代社會的表徵形式所帶來的危機。這裏以新表現主義繪畫的表徵方式為例，它的手法第一點稱做「仿真」（simulation，又譯「模擬」）。藝術家將已經是文化產物的現成品如攝影圖片、廣告形象，電視、電腦畫面、歷史圖像……等當作自然來加以模仿、湊合，旨在模擬不曾發生過、並不存在的但看起來比真實還要真實的一個虛構世界。鮑德里亞（Jean Baudrillard）將此稱為「超真實」（hyperreality）。他說：「現在的問題不再是模仿自然，也不是如何複製或抄襲現成品，而是如何用『真的』符號去取代真實事物。」

後現代「仿真」的真正危機，正是它作為一種表徵形式，模糊了真實世界的存在與虛構世界的界限。在電視、電腦互聯網的那些不斷晃動的影

像後面，真實的世界將漸漸消隱和被遺忘。「藝術模仿自然」也許真的從此告終，或藝術模仿幻象世界才剛剛開始呢？

註釋

① 杜夫海納（Mikel Dufrenne）著，孫非譯：《美學與哲學》（北京：中國社會科學出版社，1980）。

②④ 鮑桑葵（B. Bosanquet）著，張今譯：《美學史》（北京：商務印書館，1985）。

③ 阿蘭·布托（Alain Boutot）著，呂一民譯：《海德格爾》（北京：商務印書館，1996）。

⑤⑥⑩ 見達達基茲著，劉文潭譯：《六大美學理念史》（台北：聯經出版事業公司，1989），第9章。

⑥ 文杜里（Lionello Venturi）著，遲軻譯：《西方藝術批評史》（海口：海南人民出版社，1987）。

⑦ 弗朗卡斯泰爾（Pierre Francastel）著，嘯聲譯：《法國繪畫史》，第三章（上海：上海人民美術出版社，1987）。

⑧ 法蘭契娜（Francis Frascina）、哈里森（Charles Harrison）著，張堅、王曉文譯：《現代藝術與現代主義》（上海：上海人民美術出版社，1998），頁228。

⑩⑫ 伽達默爾（Hans-Georg Gadamer）著，張志揚等譯：《美的現實性》（北京：三聯書店，1991），頁59；59。

⑬ 嚴平編選，鄧安慶等譯：《伽達默爾集》（上海：上海遠東出版社，1997），頁493。

司徒立 1949年生於廣州，著名畫家，現居巴黎。曾在巴黎Sevigne Gallery、Galerie Claude Bernard，以及台北和香港多個城市舉行個人展覽，參展作品眾多，多次獲頒殊榮。