

## 第二章 摹擬再現與藝術的關係

藝術美化了生活，而生活更是藝術的描寫題材和內容。因此，從藝術源於生活的觀念看來，模擬再現一直都是藝術賴以生存的養分。我們也可以反問如沒有了生活體認，藝術的根基在哪裡？沒有生活的歷練反省，所創造的藝術可以感動欣賞者嗎？或可稱之為藝術嗎？因為沒有彼此溝通感覺、經驗、知識的符號和情感，是無法產生認同和情感的交流的。

因此，本章將粗略的探討人類溝通的記號，還有探討各時代圖像記號的溝通觀念和沿革，以為藝術與摹擬再現的關係作註解。

### 第一節 記號的象徵

不管是何種記號，只要人們認可共同賦予它意義，這個記號便有它存在的意義。在繪畫藝術裡的圖像符號的象徵更是複雜多變，每一個時代，每一個畫家皆有其表達情感的特別記號。茲將分別以一、記號與意義，二、圖像符號來闡述。

#### 一 記號與意義：

何秀煌在【記號學導論】這本書中談到記號與意義的描述：

「在我們日常生活中，常常遇到用某事物表示另外某事物的作法。例如用微笑表示友誼，用紅燈表示停止前進，用鼓掌表示歡迎或讚賞；或者在一個藥瓶上貼著畫有頭顱白骨的標記表示瓶裡所裝的藥有毒，或者童子軍在樹幹上刻下一個「回」字表示他已經回去了。這些作法有一個共同點，就是以各例裡的前者為媒介，來表示後者的內容。我們經由前者為媒介，瞭解後者的內容。這時我們所注意的往往是後者多於前者。像這樣的場合，我們稱前者為後者的記號（sign），後者為前者的意義（meaning）。順著這樣的講法，則紅燈是停止前進的記號，停止前進是紅燈的意義；微笑是友誼的記號，友誼是微笑的意義；

同樣地，「回」字是已經回家的記號，已經回家是「回」字的意義。

在這樣記號與意義的關連裡，一個記號所代表的意義是人賦予的，而不是天然擁有的。」(註1)

從這個描述中可以得知記號與意義是相關聯，互為一體的。記號離不開意義，而意義必須要由記號來陳述與表示。換句話說：記號是有其意義，其意義是人賦予的。

## 二 圖像符號

一般來說，記號通常分為語文記號和非語文記號。在非語文記號裡包含了(一)視覺性的形象(二)聽覺性的自然聲音，以及人為賦予意義的聲音如警鈴聲。(三)還有觸覺性的，如擁抱等身體語言。而繪畫藝術是靠形象來傳達意義，因此它屬於非語文記號 - 亦即所謂的圖像記號。由於語文記號涉略種族、國別、地域等複雜因素，故每個語文其所形成的溝通符號當然不同。當然也非本文所能探討，另外非語文系統裡所包含的領域也相當的廣泛，也不是筆者之能力所及(故僅探討視覺性的圖像與意義)

馬蒂斯 (Matisse, Henri 1869-1954) 反對形式，他曾經宣告符號書寫的來臨，「重新學習書寫，也就是符號的書寫」，他如此說過。不過，它不像字母般可以被編入索引的符號，也不是一次被任意定義之後，就從此被決定。在本質上，這些圖像符號不固定而且多變，在每一幅作品中，他們必須完全重新被發明。迪爾 (Gaston Diehl) 曾經引述了馬蒂斯最重要的一句話：「一個物體要經過長時間的研究，才能夠知道他的符號是什麼；這個物體會有一個構圖中變成一個新的符號，而這個新的符號必須屬於執行創作時所發明的符號整體中的一部份，並且是為了畫面呈現的需要。這些符號如果從它們被創造的構圖中脫離而出，就不再具有任何活力。這個符號只有在被我使用的時刻，以及它必須介入到這個物體時，才能夠被決定。這也就是為什麼我無法事先決定哪些是永遠不變的符號，並且也無法事先決定哪些符號將會成為一個文體；因為這將會癱瘓我的發明自由。」(註2)

足見圖像符號是相當的個別化，而且每一位能創新風格的創作者皆有其特殊的圖像語言供人閱讀。像畢卡索 (Picasso, Pablo Ruiz 1881-1973) 一生多變的創作風格，即可解釋圖像語言的個別化，與創造的寬廣。

## 第二節 何謂摹擬再現

在藝術思想裡的「摹擬再現」，其字義雖然淺顯易懂，但在運用時總感覺有許多的疑惑，因此本節裡特別將摹擬再現的詞義做個探究，以拆解字義的方法，充分的解析其涵義。

### 一 再現釋義：

「再」字根據中華學術院出版的中文大辭典的意思有：(1)一舉而二也。又也。重也。「說文」再一舉而二也。以一萑省。「段注」凡言二者、對偶之詞、凡言再者、重複之詞、一而又有加也、萑者架也。「禮玉藻」酒肉之賜、弗再敗。「疏」再、猶重也。「逸周書、大開武解」無再失。「注」再失、為復失也。(2)兩也。「玉篇」再、兩也。「廣韻」再、兩也。(3)兩度也。反覆也。更也。「書、大禹謨」朕言不再。「禮、儒行」過言不再。「注」不再、猶不更也。(4)仍也。「中華大字典」再、仍也。(5)予載通。語辭也。或云猶屢也。「助字辨略」魏志陳思王傳、駢駢倦路、再寢再興。此再字、與載通、語辭也。或云、再猶屢也、言行役非一朝夕也。亦通。(6)俗作再。按、康熙字典及作再。解字再(指事、會意)「說文」再、一舉而二也，以萑省。段注本作以一萑省。大徐本說文為省文指事、若段注本作以一萑省、則為會意。

故「再」字有重複、二度、更、反覆、仍、載、屢等涵義。

「現」字根據中華學術院出版的中文大辭典的意思有：甲、胡典切(1)露也。顯也。與見同。「廣韻」見、露也。現、俗。「正字通」現、顯、露也。「抱朴子、至理」或行現往來。「淨住子、沈冥地獄門」有形則影現、有聲則響應。「大藏法數」能現色像。(2)明也。「翻譯名義集」現、親也。(3)今也。「金剛經」現在心不可得。(4)今之世也。「梁武帝、神明成佛義記」生乎現境。(5)親也。「翻譯名義集」現、親也。(6)玉光。「集韻」現、玉光。(7)實有曰現、如兌換現款曰兌現。乙、胡點切(1)石之次玉者。「集韻」現、石之次玉者。(2)山名。一曰山小而險也。一曰嶺上平也。與峴同。「集韻」現、山名、一曰、山小而險、一曰、嶺上平、或作峴。

可知「現」有顯露、明、今、實、親、兌現等意思。

「再現」二字的意義便有重複顯現、反覆顯露、二度實現、仍明示、屢次實踐 等等涵義。西方有關對於「再現」一些的敘述有：

(一)「再現」(Reproduction)(1) 心理學名詞。前所獲得之經驗、再度出現於意識中之謂、若再現係出於意志之命令、則為回想(recall)。(2) 文學名詞。將曾經經驗之事物如實表出之謂、自然主義文學以此為基址。

(二) 再現說是種：關於文學與藝術與社會生活關係的一種學說。代表人物是俄國的車爾尼雪夫斯基(註3) 再現說主張藝術來源於生活，並再現生活。他提出「美是生命」的命題，強調現實美，強調藝術美對現實美的依賴關係；另一方面，又貶低藝術美，認為藝術不過是現實的抄本和替代品，藝術美遠遠低於現實美。再現說堅持藝術來源於生活，是唯物主義(註4) 的觀點，但他輕視文學家藝術家主觀的能動性和創造性，否認藝術源於生活卻又高於生活，又留有形而上學的印記。(註5)

嚴格說起來，所謂的「再現」(representation)「是某種程度上的抽象化，也就是對原有事物在某種程度上的剝離或分離，所有的剝離必有所遺漏」。繪畫是依賴視覺感受，並運用形、色、點、線、面等元素來使創作者的意念具體的呈現。在過去照相機尚未發明前，畫家盡可能的使繪畫做到再現自然的功能。(註6)

## 二 摹擬釋義：

「摹」通「模」字根據中華學術院出版的中文大辭典的意思有(1) 法也 a 法式也。「說文」模、法也、以木莫聲、獨若嫫母之嫫。「說文繫傳」以木為規模也。「文選、張衡、歸田賦」陳三皇之軌模。b 範式也。「晉書、劉實傳」國之宗模。「瘐信、齊王憲碑」當世以為楷模。c 所琢文章之範也。「尚書大傳、洛誥」績乎其猶模繡也。「注」模所琢文章之範。d 型也、「文選、左思、未都賦」授全模於梓匠。e 猶樣也。「韻會」模、以木曰模。「洞天清錄」古者鑄器、必先用蠟為模。f 形也。「王暉、大甗行」斧形雞卵見自昔、異狀奇模此其匹。(2) 法之也。「一切經音義、十四」聲類曰、模、法之也。「漢武帝內傳」書之金簡、以身模之。(3) 楷也。「名勝志」印模履蹤。(4) 木名。「淮南王草木譜」模木生周公冢上、其葉、春青夏赤秋白冬黑、以色得其正也。(5) 與摸通。「正韻」模意作模。(6) 與摹通。「正字通」模通作摹。(7) 與樸同。「說

文、段注」以木曰模、以金曰鎔、以土曰型、以逐曰范、皆法也、漢書亦作樛（8）性也。「瀘溪縣志」模到成、宣和庚辰沈晦榜進士。

可知「摹」的涵義有：法、模、摸、範、形、型、楷的意思。

「擬」根據中華學術院出版的中文大辭典的解釋：（1）揣度也。

「說文」擬、度也。以手疑聲。「段注」今所謂揣度也。「廣雅、釋詁」擬、度也。「廣韻」擬、擬、度也。「增韻」擬、準擬、揣度以待之。「易、鼎」君子以正位擬命。「釋文」擬、度也。「易、繫辭」擬之而後言。「疏」聖人欲言之時、必擬度之而後言也。（2）儀也。則也。「正字通」擬、儀也。「楚辭、王逸、九思、怨上」擬思號二蹤。「注」擬、則也。（3）相似也。「漢書、公孫宏傳」侈擬於君。「注」擬、疑也、言相似也。（4）比象也。比擬也。「漢書、楊雄傳上」常擬之以為式。「注」師古曰、擬、疑也。謂比象也。「後漢書、張衡傳」吾觀太玄、方知子雲妙極道數、乃與五經相擬、非徒傳記之屬。（5）向也。「一切經音義、十六」擬、向也。「文選、潘岳、射雉賦」屬剛桂以潛擬。（6）疑也。「漢書、楊雄傳」蜎蚘擬而不敢下「注」師古曰、擬、疑也。（7）自上議下也。「易、繫辭上」而擬諸形容。「虞注」自上議下稱擬。（8）「集韻」擬或以心、以言。（9）亦作疑。「集韻」擬、亦作疑。「漢書、何武王嘉師丹傳贊」疑於親戚。「注」師古曰、疑、讀曰擬。（10）與儼通。「周禮、射人注」行則止而擬度焉。「釋文」擬本作儼。「禮記、錙衣、注」度謂所擬射也。「釋文」儼、本作擬。

故「擬」的涵義有：揣度、疑、則、儀、相似、比象、向、自上議下、以心、以言、儼等意思。

「摹擬」二字便有以模範或法度、型態等為根據從事相似、揣度的複製。而根據中華學術院出版的中文大辭典的解釋：猶模仿、仿效也。一作模擬。在西方對於模擬的敘述最早見於藝術源起的學說如下：

摹擬（仿）說（Theory of imitation）是：關於藝術起源和本質的一種最古老的學說。認為藝術是對現實世界的模仿。最早持有這種看法的是古希臘時期的一些哲學家。德模克立特（469-399 B.C.）認為藝術來源於對自然的模仿。柏拉圖（Plato 427-347 B.C.）認為自然界不是真實存在而是理念世界的影子，藝術對自然的摹仿不過是「影子的影子」，和真實物體的理念「隔著三層」。亞理士多德（Aristotle 384-322 B.C.）在批判柏拉圖理念論的基礎上建立了自己的摹仿說，賦予它以新的意義。他認為藝術摹仿對象是「行動中的人」，是人的「各種性格、感受和行動」；摹仿應當是普遍性與特殊性的統一，「求其相似而又比原來的人更美」；

依據藝術摹仿的不同對象和方式，他提出了藝術創作的原則和方法，初步奠定了現實主義和浪漫主義的理論基礎。亞理士多德的「摹仿說」，在歐洲得到了廣泛的傳播，產生了極為深遠的影響。文藝復興時期的達芬奇、十七世紀古典主義美學家布瓦洛（Boileau Despreaux, 1636-1711）、18世紀啟蒙思想家狄德羅，均是以亞理士多德的「摹仿說」中吸取營養，並發展了摹仿說。（註7）

### 三 摹擬再現的意義

莫道夫（Steven Henry Madoff）在其著作「後現代主義繪畫」中說道：「所謂『摹擬再現』，就是我們將外在現象，經由『視覺』或『語言』加以重現的過程。從歷史的觀點來看，『摹擬再現』就是把對象，依其結構組合的關係加以分解，例如圖解動植物的外觀等等。」（註8）根據這些敘述我們可以得知「摹擬再現」之意為：模仿、仿效現實生活的一切事物之再次顯現。換句話來說：即有關生活的一切事物的複製。

在1840年後產業革命所帶來的“複製”技術改變了人類的生活型態。而電腦的發明，更使得人們在獲取知識、資訊的方式更為便捷與快速。生產模式更是大大的別於傳統的手工業，它以規格化、標準化、大量生產的方式從事製造。因此，必須靠大量勞力生產的產業，紛紛被機器所取代；而控制機器的操作員亦漸漸地被電腦所取代，並邁向生產的自動化。人對複製（知識、科技、文化、科學、物質）的依賴，皆以全新的電腦語言程式下指令，完美且快速的呈現複製的工作。

藝術的創作亦由印刷技術的進步、攝影的發明、材質的多樣、電腦的應用，激起了空前未有的表現形式。呈現的方式也由單一的室內展覽擴展至室外甚至和自然、日常生活空間結合。對於藝術品的觀念，更是由尊貴、嚴肅的地位，轉化為庸俗化、大眾化及媒體取向。

藝術作品所再現的真實，已不只限於藝術家所意圖表達的情境，「再現」，包括藝術家生活，和影響藝術家生活的整個大環境。在藝術媒材的表現上除了熟悉的傳統素材外，素材的多樣，媒體的多樣、強勢，觀念的延伸推展，在在顯示摹擬再現的新意義或新方向。「藝術作品所再現的真實，已不只限於藝術家所意圖表達的情境，『再現』，包括藝術家生活，和影響藝術家生活的整個大環境」。而現代藝術由解構和結構的觀念，為藝術帶來新的解放和自由，「心靈上」的自由，使創造成為無限的可能。藝術思想裡的「摹擬再現」更因時代的進步，隨時注入新的

「複製」技術，而結構和解構的觀念讓現代藝術出現百花齊放，爭奇鬥艷的局面。

### 第三節 各時代藝術裡的摹擬再現

每個時代皆有其面對的課題，而藝術的呈現亦是如此。如果。我們從遠古至今的藝術表現來看，我們可以很清楚的發覺其發展、克服摹擬再現的軌跡。以下我將其發展在西洋部分分為四個階段敘述，並兼述歷來中國畫家對摹擬再現的看法。

#### 一 古代人類之摹仿與表現

關於古代人類對於藝術之摹仿與表現，虞君質在其著作「藝術概論」中有深入的探討，以下節錄其看法：

「以摹仿為藝術創作或起源理論，主要是說明人類生來就有模仿的本能，一切藝術的創作，都不外是摹仿的本能表現。古希臘的哲學家柏拉圖同亞理士多德兩個人，都主張藝術起源於人類的摹仿衝動，亞氏具有「藝術摹仿論」之作，闡明一切藝術皆不外摹仿自然與人生的種種現象。近代德國的美學開創者包登家登 ( Alexander Gottlieb Baumgarten 1714-1762 ) 同法國社會學家泰爾德 ( Gabriel Tarde 1843-1904 )，都有關於人類摹仿衝動的解釋。包登家登在 1750 年所發表的名著「Aesthetica」裡面，曾言藝術起源於模仿本能；而泰爾特則寫了最負盛名的「摹仿律」，他把人類的摹仿行為，納入三類法則之內，即是：

- 一、摹仿如果沒有障礙，是以幾何級數 - 如一、二、四、八、十六、三十二等 - 傳播的，但我們摹仿別人的觀念和風俗，卻並非完全照原來式樣容忍，必然受了自己的創意和觀念所影響，至少也有若干的變化。
- 二、摹仿每經一次傳播，必定多少有所變化，這種有變化的摹仿，按照泰爾特的意見，就是一種發明。至於摹仿的程序，是先從內部然後及於外部。譬如，在摹仿別人行為之先，普通先摹仿內部的觀念，然後及於外形。
- 三、習慣摹仿和樣式摹仿是有著相互反對的作用的。習慣摹仿則是增加新的

創意的摹仿，就是所謂發明的摹仿。習慣摹仿強則樣式摹仿弱，樣式摹仿強則習慣摹仿弱。

藝術史家每將人類在摹仿衝動下所完成的藝術形象，分為兩種形式，一是寫實形式（Realistic type）摹仿，另一是幾何形式（Geometrical type）的摹仿。寫實形的摹仿，以表現實在形象為目的，如舊石器時代後期的動物畫像，即屬此一類型。幾何形式又名簡略形式（Conventional type），此種形式的摹仿形象，不求逼真，只稍稍類似或只可意會，如像幾何形的圖案或寫實形的簡略，這種形式的摹仿常常見於石器或陶器的紋樣上面。總之，無論是幾何形式或寫實形式的摹仿，其創造的動機完全根源於人類先天具有的「摹仿衝動」。

原始人類創造的藝術品的紋樣（Designs），大都有其摹仿的來源，純粹自由構成的可說少之又少。那種紋樣的來源，大都受了自然物、自然現象或人為現象的暗示，因而不能自己的摹仿其形形色色。我們知道文明人類的藝術紋樣常常喜摹仿植物，如花、葉、藤、蔓之類，而原始人則恰恰相反，即喜歡摹仿動物，這種情形或者由於原始生活中動物對於人種的關係較植物密切的緣故。史前時代的繪畫雕刻，雖然大多數是側面影像體（Silhouette），然而摹仿逼真，輪廓分明，而在澳洲土人的創作中還有一種「皮畫」，常常在一幅「皮畫」中摹仿人類、動物及山水等很多形象，極為生動。另外在跳舞方面，原始人類更有所謂摹擬式的跳舞（Mimetic dance），這類舞是大部分是摹仿動物的「動物舞」，如鴛鴦舞、狗舞、蛙舞、蝴蝶舞等，最著名的則推澳洲土人的「袋鼠舞」。又如摹仿人事的人事舞，其題材常是人生兩大要事，即戀愛與戰爭。澳洲土人的戰爭舞，是由兩隊伍人各持兵器假作戰鬥之狀，一面跳躍呼喊，一面互相打擊，鼓聲漸敲漸急，動作也愈變愈劇，看去無殊於真的戰爭。戀愛的跳舞則極低級可笑，據 Hodgkinson 教授說：「那種跳舞的姿勢極為猥褻，我雖獨自暗中觀看，也覺慚愧。」原始人類跳舞的模仿性，可以從澳洲土人的跳舞中可得知其梗概，現在再看一下原始音樂的摹仿情形。關於音樂的起源是否由於摹仿，來自著名學者的意見頗不一致，德國哲學家叔本華（Authur Schopenhauer 1788-1860）以為音樂和別種藝術不同，別種藝術都是由自然界取得其摹仿的材料，只有音樂不然，他完全不去摹仿自然現象。法國作曲家杜博（Theodore Dubois 1837-1924）則堅持與叔本華完全相反的論調，他說「像畫家的模仿自然界的形狀與色彩一樣，音樂家也在摹仿自然界的音調。」另外英國的哲人思賓賽更提出「語言說」（The Speech Theory），以為音樂源於感情興奮時所發語言的聲調；歌唱不過是表現感情的聲調更為加重而已。以故思賓賽主張歌唱以及所有器樂都是摹仿情緒激動時的語言。綜上所述，原始人類對於繪畫、雕刻、跳舞、音樂等各種藝術的創造，都可用



「摹仿衝動」來概括說明其創造的動機。」(註9)

可見原始人類以生活的需要，宗教上的巫術禮儀，戰爭和愛情的表現。摹仿動、植物的外形、聲音、動作等以再現其意義。而且更可以發現其摹仿的方式約可分為(一)簡約式之摹仿：原始人類把握物象通常採取相當概括式的描寫，像威廉得爾出土的女性石偶(Willendorf的維納斯)雕像，有頭的形狀而五官沒有刻繪，除了女性的乳房、臀部特徵有被清楚的描寫外，四肢、身體的刻劃都是相當的概括簡略。又如古文明埃及藝術家他們主要是要把事物交代清楚，不是要表現視覺現象，他們採取的角度是為了表現事實，定下一個規律，當他們要變視線方向時以90度轉變。因此對埃及藝術家而言只有三種的表現姿態：即正面、斜面、或垂直往下看，其他姿勢是他們所不習慣的。因此，他們描繪人物所採取的簡約式概念式的摹擬便形成：頭幾乎都是側面描寫，身體正面，腳是側面的樣版式描繪。另外，原始人類對於幾何紋飾的偏好也是簡約化的結果。樣式化的圖案，雖然沒什麼變化，但卻是最能配合器物造形的最簡明方式和技巧。其實簡約式之摹仿不限於史前人類，像中世紀的藝術家們，身處信仰與教條的規範下，他們是神及教會權威支配下的無名工作者，不論嵌瓷、壁畫、雕刻或彩色玻璃，幾乎一切都隸屬於教堂建築。而這結果又使得他們的表現都帶有裝飾的味道，並且是觀念的、說明性質的傾向。而每種造形美術的目的，都在使自己成為「圖解化的聖經」。而且基於對塵世生活的貶抑，寫實性的技法，諸如人體比例、透視、量感等等。皆被歪曲，甚至捨棄。故中世紀藝術家其簡約式之摹仿結果便產生了形形色色的象徵主義和神秘主義。(二)寫實性之摹仿：史前人類的洞窟壁畫如：法國Lascaux洞穴的動物壁畫，以一種十分有力的、自然風格所描繪，並且也已經使用「前縮法透視」(foreshortening)和明暗法。造形的把握極為正確，動態掌握亦極為生動，線條也很簡練。當然這種寫實風格的摹擬再現以文藝復興時期的研究成果最為豐碩。

## 二 十九世紀前

### 希臘

希臘藝術特質是在重視並提高人類個體性的價值。希臘人的生命觀是只為自己的存在而生活、工作。因此，希臘神話中的神祇，都有凡人化的現象，因此他們的藝術呈現，與其說是讚美諸神，倒不如說是其生活觀的再現。

## 羅馬

羅馬藝術正如羅馬文明一樣，是希臘文明的更進一步的發展，同時更重視實用的態度，因此他們的藝術也以實用為主。像羅馬人的壁畫是為了要讓室內空間產生一種更為寬大的感覺。為達此目的，他們運用了一套透視法則，再加上明暗的表現法，使得他們的作品具有自然主義，甚至還有一點浪漫主義的味道。

## 中世紀

中世紀的藝術可說是徹頭徹尾的宗教性藝術。對於人世間的感性事物鮮少注意。它的藝術觀是神聖的，對於塵世生活是採取貶義的態度。它的情調與氣氛完全是虔誠、超世與禁慾的。因此一切寫實性的技法都遭到扭曲變形。正如索羅金（Pititirim A. Sorokin, 1889-1968）在「現代潮流與現代人」一書中說到「此種理性藝術的基本創造是象徵性的，以音色或感性記號來傳達目不能見或超感性世界的價值。由於上帝及超感之事實不具任何特殊的物質形式，因此，不能以自然的方式來察覺或刻劃，祇能以象徵性的方式來表現。」

## 文藝復興

文藝復興時代特色，即是重新認識中世紀時代不被重視的現實世界之價值，也就是人的個體性意義與價值重新被評估，用自己的眼睛來看世界，並加以評斷。而這種自覺是在古代希臘羅馬找到榜樣，並擺脫了中世紀的想法和生活態度，努力構築自由而人性化的生活與社會。對於自然的美及人對於自然美的感受，重新加以肯定。強調寫實性及理想性的合一。

## 巴洛克

從整個被稱為巴洛克（Baroque）的十七世紀美術來看，不論是在日常生活表現美感的荷蘭繪畫，或以壯麗的貴族文化發展的西班牙、法蘭德斯、比利時美術皆不外是現實世界的謳歌。若以美術辭典的描述是：「它以幻覺、光線、色彩及動作的混合，直接呈現感情來來震撼觀眾。它充滿著豐足與活力，強烈的動勢、燃燒的情感、莊重、徹底的現實主義傾向。」

## 洛可可

法國的洛可可（Rococo）藝術是在十八世紀出所形成的藝術風格。它主要地是指一種路易十五時代室內裝飾的藝術而言。特色為採用許多優美的小弧形。在繪畫風格上是傾向輕快與華麗。若與巴洛克相較的話它是小巧、精緻、甜美而優雅；可說是實利主義的產物，致力於個人的

快樂追求，故其現實化的傾向更加的徹底。

### 新古典主義

新古典主義產生在十八世紀初期的法國。它的基本特點是推崇理性，崇尚自然，以古希臘羅馬的藝術為最高典範，以莊嚴崇高的風格為最佳風格。但是由於古典主義是以摹仿以及客觀標準之接受為基礎的，亦流於空洞的形式和傳統的保守主義。

從十八世紀前的摹擬再現的觀點看來，主要還是對於物像寫實的描繪。「從歷史的觀點來看，『摹擬再現』就是把對象，依其結構組合的關係加以分解，例如圖解動植物的外觀等等。無論如何，古典時代的經驗範疇，便是如此。」（註 10）

隨著科學的興起，人們改變了認知世界的方式之後，古典時代才結束。米謝 傅寇（Michel Foucault）在《事物的秩序》一書中說：「大家並非對分類的原則，有了不同看法：分類的主要目標乃是找出『個體』或『種類』之間共同特色，並將之歸入某一『總類』之下，使此一『總類』，有別於其他總類。然後，把這些總類排列出一個總表，在此表中，每一個體或群體，不論已知或未知，都能各就其位。我們先把要研究的個體，完全的『再現』，再加以分析，從中抽出其擁有的特色，並以這些特色來代表『再現』，以便構成一個秩序。」科學勃興之後，將一切事物分解為組成自身的各個部分，這是促使我們走向「主觀」的第一步。

## 三 十九世紀

### 浪漫主義

一般說來，浪漫主義在新的歷史條件下捍衛和表現了資產階級反封建的進步理想，以他那充滿鮮明個性和奔放的激情的新風格給文學藝術帶來了一種新感覺的美。但是受到資產階級不可避免的階級局限和歷史局限，浪漫主義所追求的理想帶有脫離現實的抽象空洞弱點（註 11）不過，比諸以前的繪畫來說：浪漫主義的畫風更加自由，筆法更加流暢。色彩及明暗對比強烈亦為其特色。其所選擇題材大多為驚心動魄的戲劇性場面，如戰爭、屠殺、海灘等等。

### 寫實主義（Realism）

以面向日常的現實生活，冷靜地分析批判現實為特徵，極大地發展了精確地再現現實的藝術手法，產生了一系列不僅具有藝術審美價值，而且具有歷史文獻價值的優秀作品。（註 12）寫實主義畫家辜爾貝

( Courbet, Gustave 1819-77 ) 堅稱：繪畫的旨趣必須與畫家的日常生活所見相關才行。他認為畫家的工作就是要將他所看到的事物，毫不歪曲、忠實地記錄下來。只有描寫每日生活的真實片段內容，才是寫實主義的極致。可為寫實主義的註腳。

### 自然主義

自然主義產生於十九世紀後期的法國，它用生物學的觀點來看人，把人看作是消極地為環境和遺傳所決定的動物，因此文藝應該像自然科學研究生物那樣，只限於純客觀地觀察和記錄事實，而不應該對生活作主觀的分析和評價。它把藝術加對生活的分析和評價同藝術家對生活的客觀的真實的反映互不相容的對立起來，實際上就是把生活現象的記錄視為唯一的真實。(註 13)

由於此時照相機的發明，使得畫家們必須對於繪畫的目標，重新再做一次檢討。

總而言之，十九世紀的摹擬再現，由接納描寫事物的外在形象，轉而接納事物表象下，不斷的隱藏性的內在改變。如浪漫派繪畫所要描繪的，是那些生存於動盪不安風景中的男女 - 就好像整個世界是被一種身藏不露，看不出來的力量所驅使。十九世紀的世界以及居住這世界中的人物，開始成為「突變範疇」中的元素，喪失了完整的自我，化為失落的自我碎片。

## 四 二十世紀前半葉

貢布立奇 ( E. H. GOMBRICH ) 在其著作「藝術的故事」說到：「不管好壞，這些藝術家都得變成發明家。為了引起注意，他們必須盡量原創，而不去追求我們所欣賞的過去偉大藝術家的熟練技巧。任何的背離傳統，若能使藝術評論家感興趣，同時又能吸引跟隨者，都會被冠以新的『主義』，這是未來的歸屬。未來並不能維持很久。但二十世紀的藝術史必須留意這種永無休止的實驗，因為這時期許多最有才華的藝術家都加入實驗的陣容。」(註 14) 可見二十世紀的繪畫表現第一個特色便是：幾乎都是實驗的。也就是說把具有表現的種種可能都拿來實驗，以追尋最佳的複製再現表現方式。有的實驗成功了，就蔚為較大的派別；有的實驗失敗了，就此在藝術史上銷聲匿跡。

而且我們可以發現二十世紀藝術表現的另一特色為：藝術家的專業知識引導它產生各種「摹擬再現物」，漸漸的，他越走越「內向」，直到

作品本身成了作品要表達的「過程」或「結構」。暴露「結構」，是現代主義的另一特色，這反映了中產社會的一般趨向，創造一個專業世界，分工愈細，直到各種專業特色彼此不相同，互不相通，使得人類知識的世界，成了一种無數碎片組織的東西。從邏輯的觀點來看，現代藝術的另一特色，認為內容即結構，為藝術而藝術，就透露出破碎分工的態度 - 成了專業世界的一面鏡子，就像我們看立體主義（Cubism）一堆破碎的塊面，達達派（Dada）的胡搞瞎搞，或是超現實主義（Surrealism）日益過分膨脹的潛意識。（註 15）

## 五 電子媒體時代

科技時代，一切事物以不可思議的速度，飛快改變。「科技」是因製造工具的改變，而產生的結果，其基礎是應用科學；而應用科學的基礎則是純粹科學，其理論首度揭開了一個不可見的世界。科技造成了我們身邊事物的各種變化。大量複製的方法，如電影、電視、錄影帶、只不過是改變視覺經驗的科技工具中，最惹人注目的成果而已。藝評家道格拉斯·克蘭普（Douglas Crimp）1997年在紐約「藝術家空間」主辦一項「圖像」專題展，在展出專輯中他指出：

「我們的經驗受支配於圖像到一種前所未有的程度，來自報紙、雜誌裡，電視上和電影裡的圖像。接著圖片之後第一手經驗開始退縮。好像越來越微不足道。當具有闡述真實作用的圖像一旦被看過，他現在看來便已經由圖像僭取真實。他於是成為無可避免地去明白圖像本身，而不是為了發現某一失落的真實，卻去定位一張圖像如何成為與他本身一致的徵象結構。」

我們的世界，通過傳播媒體的「摹擬再現」後，顯示出所有的事情都被解體、並置、胡亂混雜在一起。在電視上，前一個畫面也許是奢侈品廣告，緊接著，就是報導在世界某一偏遠角落所發生的戰爭。所有知識、時間、空間、資訊、文化 都壓縮在一個隨時可取，也隨時可斷的複製機器中。被複製的藝術作品，無異於一輛汽車、一件家具被大量複製圖像，原件本身被減為僅僅形象，相同的複製影像使得真實成為某種符象記號，再現的真實看起來像是種種符號的徵象。當代人的生活不知不覺在各方面經過照像機，錄影機，電影攝影機的鏡頭，複製成一種新的現實，一種介於真實與虛構之間的曖昧現實。透過鏡頭再現的真實，和原本存在的真實 - 單一的真實，畢竟發生了變化，鏡頭記錄下來的內容可以無限制重複製作，並且在任何地方重現。

電子媒體（影印機，錄影機，傳真機，電子印相機，電腦等）的應用，已經成為當代文化中不可或缺的中介媒體。後現代狀況實際上因由這項前所未有的電子複製系統，而產生再現的「原創性」和「權威性」的質疑。真實已能夠轉換為數據代碼儲存、剔除、結合、修正、複製、傳遞，圖像可以解說為符號的系統，再現是許多擬像的集合或排列組合或抽取分離。面對這樣一個電子媒體的時代，藝術創作正是一座符號的森林，再現的真實，已不需要原本最先的現實，可能由媒體直接製作由許多擬像集合或抽離而出的新體，一個沒有原件，但即是原件的影像或物件。「摹擬再現」，不知是否迷失在「記號之林」中。

#### 第四節 有關中國繪畫藝術的摹擬再現敘述

中國藝術長期受老莊哲學、佛學及儒家思想的影響，歷代學者對於美學方面的探討僅隻字片語。例如：謝赫六法的應物象形、隨類賦彩、傳移模寫；對於中國文字起源，莫不認自伏羲氏觀天象、地法、鳥獸之紋、人身、物形而創造中國特有的文字記號。

以下節錄歷代畫家對於摹擬再現的相關文章  
顧愷之「歷代名畫記」卷五：以形寫神篇

「人有長短，今既定遠近以矚其對，則不可改易闊促，錯置高也下。凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一象之明昧，不若物對之通神也。」

顧愷之提出的「以形寫神」，他要求抓住人物形象的特徵，表現人物的內在精神。所謂「四體言蚩本無關魚妙處，傳神寫照正在阿睹中」，就是一例。並且也要求把具有一定性格的人物放到相適應的環境中體現。（註 16）可見要在畫中摹擬再現物象，必得和真實物象有所接近，才能形神兼具。

宗炳「畫山水序」：

「聖人含道暎物，賢者澄懷味像。至於山水質有而趣靈，是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之

游焉。又稱人智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通，山水以形媚道，而人者樂，不亦幾乎？魚着戀廬、衡，契闢荆、巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷貼石門之流，於是畫像布色，構茲雲嶺。夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下；旨微於言象之外者，可心取於書策之內。況乎身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色也。且夫崑崙山之大，瞳子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。金張絹素以遠，則昆、閻之形，可圍於方寸之內。豎畫三寸，當千刃之高；橫墨數尺，體百里之迴。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是，則嵩、華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖矣。夫以應目會心為理者。類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復虛求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感類，理入影跡，誠能妙寫，亦誠盡矣。於是閑居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之叢，獨應無人之野。」

由此可知宗炳以為畫家只有「身所盤桓，目所綢繆」才能夠「應目會心」、「以形寫形」、「以色貌色」，做到真實巧妙地反映出事物的類型和特點。（註 17）

蘇試言：「論畫以形似，見與兒童鄰」也道出他對模擬再現的一些看法，並不是與再現物一模一樣為最。

董宗在論形與神提出：

「樂天言畫無常主，以似為工，畫之貴似，豈其似之貴耶！世之評畫者曰：『妙於生意，能不失真，如此矣，至是為能盡其技。』嘗問如何是當處生意？曰：『殆謂自然。』期間自然？則曰：『能不異真者，斯得之矣。』」

（註 18）

可知董宗也認為畫並不是只有和真實的東西像就是最好的。除了必須像真實之物外，也必須符合自然的原則。

董其昌在「畫禪室隨筆」中，提到：

「畫家以古人為師，已自上乘，盡此當以天地為師。每朝起看雲氣變幻，絕進畫中山。山行時見奇樹，需四面取之。樹有左看不入畫，而又看入畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神。傳神者必以形。形與心手相湊而相忘，神之所託也。樹起有不入畫者，特當收之生綃中，茂密而不繁，峭秀而不蹇，即是一家眷屬耳。」

畫家初以古人為師，後以造物為師。吾見黃子九「天池圖」，皆贗本。昨年游吳中山，策筇石壁下，快心洞目，狂叫曰「黃石公」，桐油者不測，余曰：「今日遇吾師耳。」（註 19）

廖燕在「意園圖序」中亦曾說：

「園莫大於天地，畫莫妙於造物。蓋造物者，造天下之物也。未造物之先，物有其意，既造物之後，物有其形，則意也者，豈非為萬形之始，而亦圖畫之所從出者歟？予嘗閉目坐忘，嗒然若喪，斯時我尚不知其為我，何況於物？迨意念既萌，則捨我而逐於物，或為鼠肝，或為蟲臂，其形狀又安可勝窮也耶？傳稱趙子昂善畫馬，一日倦而寢，其妻窗隙窺知，偃仰鼾乎，儼然一馬也。妻懼。醒以告。子昂因而改大士像。未幾，復窺之。則慈悲莊嚴，又儼然一大士。非子昂能為大士也，意在而形因之矣。萬物在天地中，天地在我意中，即以意為造物，收煙雲、丘壑、樓臺、人物於一卷之內，皆以一意為之而有餘。則也癡以意為園，無異以天地為園，豈僅圖畫之觀云乎哉？雖然，天下是亦得其亦已耳。」（註 20）

由這些中國古代水墨畫家的言論中，可以發現中國水墨畫家，對於生活事物或自然現象的觀察、記錄，常是以「物我同一」的態度，去體驗並呈現其胸中的事物，和西方的「客觀」、忠實的描寫有所不同。古今大藝術家在少年時所做的功夫大半都偏在模仿。藝術家從模仿入手，正如小兒學語言，打各類球者學各種球類之姿勢，舞者學步法一樣，並沒有什麼玄妙，也並沒有什麼荒唐。就像朱光潛先生言：「創造是舊經驗的新綜合。舊經驗大半得諸摹仿，新綜合必自出心裁。」（註 21）

## 【註釋】

註（1）：何秀煌 著【記號學導論】台北 水牛出版社 1988（P3-4）

註（2）：Jean-Luc Chalumeau 著 王玉齡 黃海鳴譯【藝術解讀】台北 遠流 1996 初版一刷（P204）

註（3）：尼古拉 加甫利洛維奇 車爾尼雪夫斯基（1828 - 1889），俄國革命民主主義者、作家、文學批評家、美學家。出身於薩拉托夫城的一個牧師家庭。1846 年入彼得保大學學哲學，畢業後當中學教師。1856 年任「同時代人」主編。1862 年「同時代人」被迫停刊。同年七月，被沙皇政府逮捕，在獄中寫了長篇小說「怎麼辦？」和幾部中篇小說。1864「迴光返照」和幾部劇本。1883 年才允許返回故鄉。它的理論及其豐富，涉及到哲學、歷史、政治經濟學、美學、文學理論和主張唯物主義的一元論。認為自然是人的基礎，物質是精神的基礎。強調人是有機的統一體，人體



器官決定一切。認識來自感覺，現實生活是最高真理。它的美學體系是在批判 19 世紀流行的黑格爾 - 費希那派美學中建立起來的。認為真正的最高的美正是人在現實中所遇到的美，美屬於客觀生活本身，不是理念加於現實的一種幻象。正確的美的定義應該是「美是生活」斷言美存在於現實本身，而不是由人移入的。他肯定現實高於藝術，藝術美在現現實美。藝術應當發揮「再現生活」、「說明生活」、「判斷生活」三大社會作用，「成為人的生活教科書」。作家、藝術家要站穩立場對現實生活做出自己的知識反應，以推動生活發展。他認為美、悲劇、喜劇是決定人們生活興趣的許多因素中三個最確定的因素。車爾尼雪夫斯基的美學思想雖然沒有突破費爾巴哈人本主義的侷限，帶有機械唯物主義的特點，但作為美學史上比較完備的唯物主義美學理論，是馬克思主義美學以前的高峰，至今仍是可貴的遺產。（東西方藝術辭典 P14-15）

註（4）：凡是以物質來解釋所有現象的一種哲學思想。

註（5）：戚延貴 劉孝嚴 唐樹凡 主編【東西方藝術辭典】大陸 吉林教育出版社 1992（P163）

註（6）：丁履撰 著【美學與藝術詮釋】復文書局 高雄市 1986（P452）

註（7）：戚延貴 劉孝嚴 唐樹凡 主編【東西方藝術辭典】大陸 吉林教育出版社 1992（P77）

註（8）：羅青 著【什麼是後現代主義】台北 台灣學生書籍 1989 出版 1997 二版二刷（P49）

註（9）：虞君質 著【藝術概論】台北 黎明 1972 出版 1984 四版（P7-9）

註（10）：同註（8）（P49）

註（11）：相關議題請讀者參閱王朝聞著【美學概論】台北 谷風出版社 台一出版 1989（P316）

註（12）：同上註（P316）

註（13）：同上註（P316）

註（14）：E.H.Gombrich 著 雨芸譯【藝術的故事】台北 聯經出版事業公司 1980（P563）

註（15）：同註（8）（P76）

註（16）：中國文史資料編輯委員會 編著【中國美學史資料選編（上）（下）】台北 光美 1984 初版（P179）

註（17）：同上註（P182）

註（18）：同上註（P381-382）

註(19): 同上註(P483)

註(20): 同上註(P679)

註(21): 朱光潛著【談美】台北 漢京 1982 初版(P10)