

第四章 模擬再現

第一節 模擬再現或創造表現

西方的藝術本體論，一直以來都有很強烈的寫實主義傾向，即所謂的模擬或者模仿論，不管從柏拉圖或亞里斯多德以來，就認為整個藝術作品只有一個要求，就是如何逼真的呈顯大自然，所以柏拉圖說：「藝術品根本是模仿的模仿。」早期西方哲學裡面，文學藝術其實是站在很低的位置，因為它是模仿的模仿。而這種再現或複製的看法一直到後來自然主義、寫實主義，和到現在還是有很強的力量。可是印象主義，也是屬於寫實主義的流派，目的還是在呈顯大自然的真實，可是有了改變，他們忠實於自己的視覺意象，即他們複製的不是固定的概念或一般認定的大自然，而是感覺印象裡的大自然，兩者不同。一般概念裡的大自然是一個固定的、被劃約的、認定的範本。比方說畫山、水、房子、人、牛馬，這些是共同認知的部分，可是它們有獨創性，而且大自然也是瞬息萬變。所以印象主義說：「我是很忠實的，但是我忠實再現的是我自己的感覺印象。」印象主義的畫作給人以瞬息即逝的感覺，這一刻的感覺印象和下一刻會不一樣，光影會流動。

其實以印象主義所構成寫實的要求來說，它就已經不是從柏拉圖、亞里斯多德以來，固定理念式的先驗概念的再現，它愈來愈重視自己感官知覺的印象，所以到了塞尚，印象主義轉變得更多，更向自我表現邁進。

塞尚的畫就不同，同樣是畫靜物，它水果盤的盤腳不在中間，而且水果大部分擺在右邊，並不是很穩固，桌布也沒有柔軟的感覺，整個畫面是斜傾的，從盤子開始向右傾斜，有畫評家說：這蘋果全要掉落到地上了。它和印象派有一個很大的不同，在於它燦爛的光暈的效果，在這裡沒有表現出來，它的邊緣

不模糊，塞尚在這裡有一個很重要的意圖，就是他把印象主義原來燦爛而鬆散的效果去除，然後達成非常清楚的秩序感、杯盤、水果、水果刀、布的邊緣都非常清楚，而造成秩序感並不是說讓它變成平板，所以他爲了不平板就稍稍破壞它的平衡感。他希望能造成一種深度感，不要有秩序而平板。因爲是從印象主義而來，所以他所構成的風格就和早期的靜物畫富貴、華麗、柔軟的效果完全不同。

同樣屬於寫實主義一派的印象主義，一開始提倡忠於自己的視覺印象或感覺印象，到後來塞尚做了改革，所謂忠實再現對寫實主義來說，是自我矛盾的詞語。如果是這樣，寫實本身必然會牽涉作者個人的才性，或是他對於各種藝術風格的偏好、題材的應用……等等之類，會有很多的不同。所以我們現在可以說：藝術上很難有“再現”這種東西，或者是完全的模擬、複製。

任何的藝術，當它一旦變成藝術品的時候，它總是經過改造、自己選擇的角度、上色、描寫都不同，這是創作者的問題，而就一個相對層面來說，藝術品所表現的人生其實也是瞬息萬變的，就好像說所謂視覺印象、光影記錄，就算能指定，也只是在某一刻而已，所以我不贊成藝術是一個完全模擬再現的東西，可是批評了模擬再現的不可能，那所謂獨創的表現就完全可能了嗎？完全是一個獨創表現的東西嗎？表現包含那幾個指涉、表現什麼？這是接下來要探討的。

我覺得表現也很難脫離原有的人生事物，有些基本形貌、素材、物質媒介物也很難脫離，我們也許可以說，所謂表現一定要在再現的基礎上做某些戲劇性的轉換，這戲劇性不是只有小說或戲劇，還包括繪畫、詩歌，某些高潮迭起的地方、注目的焦點。

有關於表現有三種說法（層次）：1.它表現了作家的某種心理體驗。2.達成了某種傳達的效果。3.它造成某種感發的作用。第一種說法有一個很大的問題

就是：你怎麼知道？你怎麼知道這個作品完全忠實於作家的心理體驗？這並沒有辦法得到證明。第二種說法則被反駁：即使我們知道，這個作品是很忠實的呈現作家的心理體驗，難道它就能拿來判定這個作品的好壞嗎？這是藝術和真誠之間的不同。

大致相對來說，是不是表現心理經驗的表現說就毫無價值？一個擁有較豐富而敏銳的心靈體驗的人，會不會比一個較不敏銳、心理經驗較少的人，更有條件、機會成為藝術家？一個比較多情的人，他是不是比較能夠同情的去體驗人生百態？會有較多的聯想的動力、想像的素材？而這些是否都是構成藝術的基本要件？

從這個角度來說，屬於表現自己心理體驗的表現手法也不是全無價值。日常生活平凡、瑣碎而單調，要從其中感受到生命裡某些特殊的情意的感動、特別值得回憶的焦點，這樣的人總是比較有機會成為藝術家，他總是能把這些題材表現得比較戲劇性、較有聚光燈的效果，你也不能說一個擁有豐富心靈體驗的作者，這樣的表現完全沒有價值。

喬治桑曾回憶道：「我有時候逃開自我，儼然變成一棵植物，我覺得我自己是草木、是飛鳥、是樹頂、是浮雲、是流水、是天地相接的那一條橫線，覺得自己是這種顏色或者那種形體，瞬息萬變，來去無礙，我時而走、時而飛、時而潛、時而吸露，我向著太陽開花或者棲在夜被安眠，雲雀飛學時我也飛學；蜥蜴跳躍時我也跳躍；螢火和星光閃耀時，我也閃耀。總而言之，我所棲息的天地，彷彿全是由我自己伸張出去。不是我在自然天地裡，我來看自然天地，整個自然天地都是從我的想像中伸張出去。」即，他的心理經驗構成他所存在的天地自然。如果是這樣，那我們說：作家的藝術作品就是表現他自己的心理經驗，不也是對的嗎？因為他所認識的自然事物全都是他自己感受到的心理經驗。

福婁拜則說：「在寫書時，我就把自己完全忘去，創造什麼人物就過什麼人物的生活，真是人生一大快樂。」「比如說我今天就同時是丈夫和妻子，同時是情人和他的情婦，我騎馬在樹林裡遊行，當著秋天的薄暮，滿林都是黃葉，我覺得自己就是馬、就是風、就是他們倆的甜蜜情話、就是使他們含情脈脈的眼睛眯著的陽光。」

也許福婁拜寫小說時，全都是他的心理經驗，想像的也好、虛構的也好，但全都是他心理經驗忠實的表現。就心理經驗的呈顯來說，對很多作家是真實的。我們對某種學說、觀點不要做全然的否定，因為藝術絕不是一或二的關係，沒有一個世界是打造好然後等著給我們的，是我們要自己打造，然後才有的世界。

表現的第二個意思是傳達的效果，這跟表現作家的心理經驗一樣有兩難之處，即我們如何知道作家已經完全、完整的表達了他的心境，或者傳達了他所要說東西，同樣要檢驗這個傳達效果好不好其實也很難，因為做為一個讀者常常是看不懂，讀不懂，甚至每個人讀出來的效果都不一樣，所以我們很難界定他的傳達效果好不好，作家不能保證百分之百傳達，讀者也不能保證百分之百的接收，但仍不能否認讀者的反應有某部分是透過作品引發而來，就表現這意思來說，傳達效果還是有的，還是可以從傳達效果來看表現。

到感發作用時，就會發現，如果作者在創作過程裏，因為時光的演變，事件的更改，而無法保證他自己的心境上一刻和下一刻相同的話，讀者的感發也就隨時改變，所以作者的創作如果是一連串、長時期的過程，那這當中所受到的感發可能不是一人、一事、一地、一景，同樣道理，對讀者來說，我們也無法保證他對同樣作品的感受是永遠如一的，更何況，我們很想把感發作用定義在追尋的過程，作者和讀者都是自我的追尋，人都會長大，透過不同的時空、

背景、閱歷、累積，就會在人生經驗裏沈澱出各種不同的自我形象，作者和讀者都是這樣。所以就感發作用來說，我們其實沒辦法告訴你。所謂表現好不好，的作品是說：如果作者有一段長時間的寫作過程，完全能符應在讀者的閱讀經驗上，這是無法保證的，用徐志摩的〈偶然〉來講感發作用，即，不管是作者或讀者，都是在長時間的黑暗中，發現有交會的短暫光芒，而這就值得回味，懷想與珍惜。感發作用也許可以這樣講，表現是在突然的驚喜中得到心靈相契的那一刻，就是文學或藝術作品給人感發最重要的所在，而不是要全程參與作者的創作過程，心理波動，何況那也是不可能的，就如同我們不能百分之百的接收作者的意思與掌握作者的心理經驗是一樣的道理。所以表現，不管是要講表現作者的心理經驗，或是傳達作者所要傳達的或親自領會作者當下所感發的，都不可能百分之百。而唯其如此，故我們在談作品的表現作用時，就會特別尊重作者和讀者在會心的那一刻到底感發、體驗到什麼？表現與再現都提供了文學作品之所以存在的必要緣由。

如果把表現和再現統合起來，結論是，藝術其實是統合了再現與表現，一方面要肯定作者獨特的創造力與傳達的效果，但另一方面又對於人生經驗的當下演出，會有無法自己的感動，即，我們一方面承認作者有獨特的表現，可是也不得不承認同時有著人生經驗與我似曾相似的感動，就是他也有再現的成分，其實不管任何的感動，都有這兩部分。

一方面驚訝於，作者獨創的特質，同時讀者在驚喜中覺得似曾相識，因為那是人生經驗再現的部分。所以不管是作者的心理經驗或讀者的感同身受，其中都透過物質媒介彼此交流感通，而這是透過表現與再現所融會而成的文學藝術存在的根本緣由，因為它總讓我們覺得似曾相識、獨特而值得特別注意。

每個人有自己獨特的創造力，在同樣物質素材上所表現不同的，也可能再現了某些東西，而這些都是我們人生經驗中共有的。

例如【羅丹·沈思者】、【莫戴樂·阿波羅】：

阿波羅人像雕塑一直是西方藝術中的一個重要題材，因為它表現西方對於美—絕對、均衡、高貴、肅穆—的看法。莫戴樂的阿波羅和羅丹的沈思者，都使用同樣的素材—青銅，而兩者有何不同？

任何雕像都會有陰影，阿波羅像的表面平滑，皺褶、捏塑的痕跡很少，造成很少的陰影效果；而沈思者，臉部粗糙、多皺褶、陰影，兩者表現的情趣不同。阿波羅像給人沈穩厚實之感，具鼓舞召喚的作用，安和而平穩，好像可以無畏風雨。莫戴樂大塊面的平整雕像，最適宜放在接受陽光與風雨的大廣場，通常對西方人來說雕像就是應該擺在大廣場，在西方，教堂外面、街道上全都是大雕像，因為它是大塊而平整的、無畏於風雨，它就是需要陽光照射才能更顯出光芒，可是羅丹所有的雕像都不適合放在外面吹風打雨，因為它一放在外面就有很多的陰影，而看不清楚，所以所有展覽羅丹雕塑的地方，不論大小都擺在室內，而且始用很暗的光，因為它的效果適宜擺在室內，適宜安靜的沈思，而不適宜光亮的視看。即它的觀看不在於外表光線照射的觀看，而在於內心，一種思想。所以羅丹的雕像有非常多的陰影、皺褶，給人感覺他有很多苦難、一個肩膀承擔不完似的，所以開始傾斜下來，細想，他很孤獨、寂寞，他還有一個很特別的特色就是在面部的陰影，讓人覺得很糾纏、矛盾、鑽牛角尖。

有的美術館外面仿製沈思者，放在一大片草原上，但格格不入，因為它不夠明亮，外面的草原即使是刮大風下大雨，也是非常廣闊無邊，而羅丹的雕像並非要給人如此的表現感。他所要表現、感發的是非常糾纏、矛盾的，必須放在心裏仔細思索而不是從大範圍來觀看。這是兩者的差別。

巴爾札克是法國寫實主義的小說家，他有一部小說作品集叫《人間喜劇》，寫的全都是金錢、資本主義來了之後對人性產生的種種艱刻，可是又極

盡嘲諷、批別，一點都不歡喜，其中最有名的人物—高老頭，是一個吝嗇鬼。

巴爾札克塑像是全身的，下半身只罩著一件白袍子，上半身就是他的臉。他的臉額頭很長，下額很高，這個塑像擺在法國一條兩邊排滿咖啡廳的街道上，名人雅士在此出入，每天穿梭來往的人潮，就好像《人間喜劇》這部小說的場景，更有意思的是，這雕像不是放在廣場中央，它放在一條滿佈樹枝，枝桠扶疏的小道上，甚至很多枝桠都拂過它的額頭，遮蓋住，也就讓巴爾札克站在巴黎較為陰暗的氣氛底下。這就是羅丹所要表現的巴爾札克，他很冷靜的觀看世界，然後很嘲諷的觀看人生百態，所以，當羅丹用底下的白袍子來襯托出他頭頂上比較冷靜靜觀人世的樣子的時候，它就適合放在林木間，讓枝桠穿過他的面容，留下更多陰影。所以我覺得，巴爾札克的塑像很慘淡、陰暗。

第二節 擬像

布西亞(Jean Baudrillard)在《擬像》(Simulation)一書中，指出：

A：「擬像」的形成及演變有四個階段

- (1) 它反映了基本的現實。
- (2) 它帶上一層面具，面具開始曲解了這個基本現實。
- (3) 它的面具使基本現實消失。
- (4) 它與任何的基本現實都不再有任何關係。它是完完全全的一個擬像。

B：「擬像」的四個演變階段從社會發展的角度來看如下

一、文藝復興以前，社會的階層體制是真實的反應，符號乃被限制和固定在社會的階層、責任和義務上，再這裡，流行系統並不存在，社會的變動與符號的使用錯誤（高於或低於一個人的地位）皆會受到懲罰。

二、文藝復興（十五、六世紀）到工業革命（十八世紀末期）之間，中產階級

的秩序使社會相對地起了變動，流行誕生了，符號的競爭繼承了法定的社會秩序。符號被解放了，它不再指稱義務，而是指稱被生產出來的所指（向社會地位、財富、威勢這些意義）。大部分的階級都進入了這一套符號交換。但其偽裝是可查明的，因此這個時期的擬像是「偽飾」或「曲解的真實」。

三、工業時期（十九世紀）因工廠的大規模生產符號，符號成爲重複的、系統的、操作的，並且使得所有的個體變成同一個樣子。符號所指稱的是不實在的，而人們爲了要累積符號，所需要的即是金錢，而非社會權力。這時真實變得不再重要，擬像在此掩飾著不存在的真實。

四、布西亞說，二十世紀是擬像的世紀。在科學與資訊技術的大規模進步下，數位化、遺傳學和模控學(Cybernetics)乃是擬像發揮作用的關鍵點。