

第一章藝術模仿論

第一節模仿論的淵源

柏拉圖之前

遠在希臘時代人們便認為「藝術乃是以力求逼真的方法模仿實在，因而使人產生有如實在的幻覺」。在柏拉圖之前的希臘藝術家，色諾芬尼〔Xenophanes 約公元前 560 - 約公元前 478〕說：

人按照自己的形象畫出和塑造神像。〔註 1〕

赫拉克利特〔Heracleitus, 約公元前 540 - 約公元前 480〕認為：

藝術模仿自然...自然不是借助相同的東西，而是借助對立的東西行成最初的和諧。因為藝術模仿自然，顯然也是如此：繪畫混合白色、黑色、黃色和紅色的顏料，描繪出酷似原物的形象〔註 2〕。

德謨克利特〔Democritus, 約公元前 460 - 約公元前 370〕更主張：

藝術起源於模仿..從蜘蛛我們學會了織布和縫紉；從燕子學會了造房子；從天鵝和黃鶯等歌唱的鳥學習了唱歌〔註 3〕。

〔註 1〕楊身源、張弘昕編著《西方畫論輯要》，江蘇美術出版社，江蘇省，1998，
頁 18

〔註 2〕同註 1 頁 19

〔註 3〕同註 1 頁 20

蘇格拉底〔Socrates，約公元前 470 - 約公元前 399〕就曾自問繪畫和雕刻到底哪裡與眾不同？他悟出的答案是：

他們製作出事物的形象；他們模仿出我們所看到的東西。

之後更明確的指出：

繪畫借助顏色準確的再現所見之物..你們借助顏色模仿凹陷與凸起，陰影與光亮，堅硬與柔軟，平與不平，準確的把它們再現出來〔註 4〕。

於此觀之，在當時的希臘「藝術模仿說」佔有一定的地位。依照那些見解，藝術家並非創造他的作品而是在模仿現實；他們並不讚揚藝術中的原創性，甚至亞里斯多德也主張一個藝術家應該從他的作品中抹除其個人痕跡。

而另一種模仿的觀點則是在藝術中尋求規範，並且對被發現的規範加以崇拜，注重一種具有一貫理性的完美，一但認為達到了這種完美，他就一再被人重複而無能改變或違背。例如蘇格拉底曾說：「集眾美為一個優美形象」，表現出追求一理想美的典範，以為人所遵循。

模仿說之基礎乃在觀察人類所作之生產，只是創造出一些不真實的圖畫、幻影和幻覺，而在這些不真實的創造中，大部分在模仿現實的事物，因此被名為「模仿性的藝術」。但是在希臘人的心目中，「模仿性的」藝術的本質乃是在產生「非真實」的事物，柏拉圖便說：「我們將那產生不真實

〔註 4〕同註 1 頁 21

的事物的人稱之為模仿者」，其目的在於能激發出關於實在的幻覺，因此模仿說常與幻覺相聯出現。

柏拉圖與亞里斯多德的模仿論

柏拉圖（Plato，約公元前 428-前 348/347）認為繪畫的模仿與真實體相隔甚遠，從來沒有直接模仿過實在；他模仿感覺的事物，而感覺的事物只不過是「實在的模糊的影子罷了」〔註 5〕。這使我們了解到柏拉圖的藝術觀，在柏拉圖的心目中，藝術家徹頭徹尾便是在行「以假當真」「弄假成真」的勾當。他舉床為例說明：「床有三種，第一種是在自然中本有的，不妨說是神造的（床的理念），第二種是木匠製造的（現實的床），第三種則是畫家製造的（幻象的床）；畫家只是模仿神與木匠而製作」。由上例可知畫家先是把流變無常，虛幻不實的感覺事物當作實在；而後又極盡其模仿之能事，終於作成感覺事物的副本。如此畫家作的（畫中之床）與神所創造的（床的理念），其真實程度豈不是差了兩層？在此我們必須了解柏拉圖對美所持的觀念：

美因其依照著永恆的形式而構成，並且被不變的律則所管轄。這個世界在他的秩序和度量之中夠的上是完美的。每一個單獨的事物都是那個秩序的一份子，而且在這當中寓存著它的美〔註 6〕。

此為柏拉圖將美建立於形上學的論點，並獨尊事物的理念，認為理念才算的上是真實。他認為藝術應該嚴格的符合

〔註 5〕 William David Ross, Aristotle, p.287.

〔註 6〕 W. Tatarkiewicz 著《西洋古代美學》，劉文潭譯，聯經出版事業公司，台北市，民 81，p.162

客觀的真理，也即是應當切合合理性並當接近理想形式的世界。另一方面因柏拉圖持一種非常嚴格的道德觀，既然藝術混淆真假，所以他認為藝術是不道德的；所以柏拉圖反對藝術。

據以上所述我們了解，柏拉圖的藝術觀是模仿說，並依此而反對藝術；他認為藝術的本質是不真，藝術的效果是不善（因為圖像利用視錯覺產生魔力，從而在我們的心裏常造成很大的混亂），亦不符於美的形式，那藝術豈不是一無是處？柏拉圖是第一個以理想主義的觀點解釋美，並以模仿和道德的觀點解釋藝術的人，而這兩種解釋又都建立在他的形上學的見解上。

亞里斯多德（Aristotele，公元前 348-前 322）對於藝術的作用顯然要比柏拉圖看的清楚，他將藝術更精確的界定；將「美藝」與「工藝」做了分別。他認為藝術之不同於技術，主要是因為藝術家產生對於事物的模仿，而工匠則生產有用的事物。後者的目的是講求實用，而前者則是使人感受樂趣。他表示藝術就是在「補充」自然所不能做的，或是在「模仿」她已經做的。他把後者稱為「模仿性的藝術」，這其中包含有繪畫、雕刻、詩與音樂的一部分，亦即是後來被稱作「美術」的那些藝術。

亞里斯多德認為模仿是人的本能，人比動物更善於模仿，人的最初認知就是模仿得來的，模仿出來的成品能使人感到喜悅。因此即使是模仿醜的事物的圖像，也能給人以快感。這一主張擴大了藝術的範圍。在模仿之中，亞里斯多德發現了這些藝術之本質上的特性：「模仿不只是他們的手段，也是他們的目的。一個畫家或詩人不只是為了創造美的

作品而去模仿實在，他的目的本身便是模仿。」亞里斯多德堅持，單單是模仿便足以使詩人成其為詩人。^{〔註 7〕} 模仿的觀念，既然成為亞里斯多德藝術的主要因素，他的本質事實上已經有所改變；柏拉圖所指責藝術的重點是在於，其模仿的產品本身是「不真實的」；而在亞里斯多德的美學中，重點就被轉移至「真實對象的相似性」。

亞里斯多德並非單只將模仿定義為「忠實的複寫」，他主張藝術家不僅可以依照實在的樣子呈現它，也可以將之呈現的更美或更醜。誠如蘇格拉底所觀察的：「如果繪畫能把分散在自然之中的眾美集合在一起的話，那麼一幅畫便可比自然更加的美」。亞里斯多德認為：「理想的典型必是勝過現實的」。

亞里斯多德對模仿藝術的概念本身，其實也並不一致，由於亞里斯多德個人的興趣偏向影響所及，其後的若干世紀，模仿說多關於詩，而較少關係到視覺藝術。相對於亞里斯多德而言，「模仿」主要是關於人生活動的模仿；不過後來它後來隨之變為對自然的模仿，唯其如此，它才被認為獲得了它的完滿性。的確他注重存在於藝術之中的模仿因素，但是它卻也經常採取相反的說法去詮釋模仿，如他寫道：

藝術所模仿的不是個別的事件，而是一般的事態。

藝術所斷言的，不是原來的事實而是可能的情況。

〔註 7〕 W. Tatarkiewicz 著《西洋六大美學理念史》，劉文潭譯，聯經出版事業公司，台北市，

民 82，頁 118

如此這般的說法，強調了藝術的想像元素以及存在於模仿的創造性，對模仿他採取較自由的詮釋。依此我們察覺到亞里斯多德對藝術的態度是寬容的，他允許藝術具有自主性；他認為並非所有的命題都是判斷，只有那些其中有真假的命題才有判斷，而「藝術的真理」不等同於「認知的真理」，故不存在道德律的是非、對錯的判斷。

亞里斯多德對美的定義是建立在：美乃是那自成其價而同時又能提供快感的事物。而關於美的屬性他則提出「秩序、比例、大小」；(圖 1) 秩序其意義等同於形式，亦即最適當的安排。比例具有畢達哥拉斯學派 (Pythagorean) 數理的概念，但是卻非真正等同於畢派，他將合目的性的學說加於比例之上，此合目的性的學說卻是來自蘇格拉底的。其次亞里斯多德自己提出美有賴於適當的大小，較大的對象比較小的對象易於使人產生較多的快感，但如果太大也美不了，這乃是出於人類的知覺本性。對於美的知覺力中亞里斯多德又提出限度的概念，他主張只有那些大小有限度的對象，才能被人舒舒服服的知覺到，才能使人的感官與心靈產生快感。

柏拉圖與亞里斯多德的模仿論名同而實異，大致上我們可以說柏拉圖的模仿論，是對於外界之一種被動而忠實的臨摹。主要是由於當時幻覺主義的繪畫所引起。柏拉圖的觀念倒是跟十九世紀的「自然主義」很相似；然而事實上他根本不贊成用藝術去模仿自然。而亞里斯多德的模仿論並非對實在忠實的臨摹，而是對實在的一種自由接觸，藝術家可以用他自己的方式表現實在，以自然的元素為基礎自由的創作藝術品。

總括起來說，在紀元前四世紀的古典時期中，共有四種不同的模仿概念被人用到：禮拜式的概念（表現），德謨克利特式的概念（自然作用的模仿），柏拉圖式的概念（自然的臨摹）以及亞里斯多德式的概念（以自然的元素為基礎之藝術品的自由創作）。在時間的過程中，前兩項概念逐漸消失，只有柏拉圖、亞里斯多德兩人的概念，在藝術中被時間證明是經久而基本的概念。

第二節中世紀與文藝復興時代

中世紀的基督教繪畫

古代的模仿說(在柏拉圖、亞里斯多德二人的說法之中)乃是建立在典型的希臘前提之上：人心是被動的，因而只能知覺到現存的事物；其次即使是它能虛構出不存在的事物，發揮這種才幹也只能算是魯莽的舉動，因為現在的世界是完美的，因此沒有比那能被知覺到的事物更加完美的東西。

到了中世紀，另外的前提被提出，最先提出的人是冒名的(Pseudo-Dionysius)和奧古斯丁(Augustine)。在他們看來，如果藝術在模仿，那就讓他去模仿那不可見的世界，它不僅永恆，而且比可見的世界更加完美。如果藝術一定要把自己侷限在可見的世界上，那麼就讓他在其中探索永恆之美的蹤跡好了。而欲達到此目的，與其透過實在之直接的再現，到不如借助於各種象徵。^{〔註 8〕}因此中古世紀的藝術充滿典型的宗教形式主義與風格化。(圖 2)

西元 8 世紀和 9 世紀拜占庭帝國，因爭議信仰儀式是否允許使用圖像或雕像，而產生非常嚴重的分歧。任何寫實的人像均可視為違反不准膜拜雕像的戒律。西元 730，利奧三世皇帝下令嚴禁耶穌、聖母、聖徒及天使的人物形象。這道禁令使之後的一百年中宗教藝術被侷限於如樹葉或抽象圖

〔註 8〕同註 7，頁 329

案等非人的形象〔註 9〕。忠實模仿實在的繪畫，被當時的人嘲為「真理的沐猴而冠」（‘aping of truth’）〔註 10〕

由於這些前提，模仿說被推在一邊，不過他並沒有完全消滅，在十二世紀，人文學家若望·徹里斯布雷（John of Solisbury）給繪畫下的定義，就跟古代一樣：它就是模仿。在中世紀研究亞里斯多德思想最偉大的學者聖·托瑪斯·阿奎那（Thomas Aquinas, S_{AINT} 1224/1225- 1274），毫無保留的重複古典時期的主張：藝術模仿自然。他說：

「最接近心靈的感覺即視覺和聽覺，也最能為美所吸引。我們時常談到美的影像和聲音，而不大提及美的滋味和氣息。……美的事物一經察覺即能給予人快感。」〔註 11〕

由此可看出亞里斯多德學說的影子，強調美的知覺力和模仿自然。

文藝復興時期

隨著文藝復興的來臨，模仿論又變成藝術論中的一項基本概念，並且也隨著文藝復興時期的發展，方才達到模仿論的頂峰。文藝復興時期審美的意識逐漸覺醒，自然主義逐漸

〔註 9〕溫蒂·貝克特修女著《繪畫的故事》，李惠珍、連惠幸譯，台灣麥克，台北市，1998，頁 27

〔註 10〕同註 7，頁 330

〔註 11〕同註 1 頁 64

抬頭，並且取代了蒙昧主義與形式主義。這種審美意識的覺醒與藝術發展的改觀，與佛羅倫斯（Florence）繪畫的興起有密切相關；而喬托（Giotto，1266-1366）則是促進佛羅倫斯繪畫之手屈一指的大功臣。義大利文藝復興的先驅者薄伽丘（Giovanni Boccaccio，1313 - 1375）稱讚喬托的傑出才華說：

在喬托的筆下，一切的自然都描繪的如此逼真，以致與其說很像一件自然的作品，到不如說是自然的一部分。所以人們的視覺常常受到它的哄騙，將它所畫織物誤以為物之實體了。〔註 12〕

顯然它是繼承了古希臘的模仿理論，按照古典繪畫的原則來評論喬托的，與中世紀的繪畫原則相違背。喬托的繪畫藝術（圖 3），標示著中世紀藝術的結束和新時代藝術的開端。薄伽丘對喬托繪畫的逼真性的讚美，顯示文藝復興時期畫論回歸古希臘傳統理論的趨向。在這裡我們所當特別留意的一點是，我們之所以要認為，喬托表現文藝復興時期藝術家們趨向自然主義的一種新衝動，主要是因為，他們除了十分認真的在他們的藝術中去複製自然外，並沒有其他外加或附帶的動機與目的。

自十五世紀初，所有的視覺藝術都率先接受了模仿說，當時他已經出現於羅倫左·吉柏爾蒂（Lorenzo Ghiberti，1378-1455）的藝術評論裡，他在其中提到：

要仿造自然去處理所能再現的一切。..喬托引進了

〔註 12〕同註 1 頁 71

自然逼真的藝術。〔註 13〕

亞爾柏蒂(Leone Battista Alberti, 1404-1472)也響應此說，他表示：除了模仿自然之外，沒有更確實的途徑可以達到美。達文西(Leonardo da Vinci, 1452-1519)甚至堅持更極端的主張，他說：

繪畫是自然界一切可見事物的唯一的模仿者。..畫家應師法自然不應抄襲他人。..畫家與自然競賽，並勝過自然。..一幅畫愈是能忠實地描繪它的對象，它就愈值得大家的讚賞。〔註 14〕

這些都是模放說的倡導者，他們都被文藝復興時的其他藝術家所追循。的確，當時的藝術家無不是以極其認真的態度，仔細的觀察自然，並且熱心的研究複製自然效果之技巧與方法。當時人所敬佩的激賞的畫家，幾乎都有巧奪天工的能力，幾達複製亂真的地步，而當時的批評家或藝術家，也無不以寫實的逼真性來作為藝術評價的最高標準。

文藝復興時期的模仿說，往往把柏拉圖與亞里斯多德的兩種概念混在一起，他們常常參考亞里斯多德的見解（以自然的元素為基之藝術品的自由創作），但卻傾向於採取柏拉圖的那種較簡單、較原始的概念（自然的臨摹）。例如達文西在論繪畫時說：

那些作畫時單憑實踐和肉眼的判斷，而不運用理性的畫家，就像一面鏡子，只會抄襲擺在眼前的

〔註 13〕同註 1，頁 96-98

〔註 14〕達文西著《達文西論繪畫》，雄獅圖書股份有限公司，台北市，民 79

一切東西，卻對他們一無所知。 ..繪畫能夠創造自然中存在與不存在的形象。 ..美感完全建立在各部分之間神聖的比例關係上，這是繪畫必修課之一，學畫兒童必須先學萬物比例。人體比例表現在：人體各部分和身高成簡單整數比。人體可以形成極為對稱的幾何圖形，如臉部可構成正方形，岔開的腿成等邊三角形，而伸展的四肢形成的圖形更是希臘人認為最完美無缺的幾何圖形 - 圓。〔註 15〕

先前達文西主張：

一幅畫愈是能忠實地描繪它的對象，它就愈值得大家的讚賞。

這是屬於柏拉圖的純粹理性主義、完全客觀的忠實的臨摹自然。但在這裡我們完全看到亞里斯多德的觀點：畫家能自由的運用想像力創造不存在的事物。美感建立在合度的秩序、比例、大小上。即以自然的元素為基礎之藝術品的自由創作。這兩種概念在文藝復興時期常常是混淆，而相互滲透的。

在米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti，1475 - 1564）看來：

繪畫是對自然事物的巧妙模仿。

又說：

既使畫家製作一幅看來好像是虛假的作品，雖然

〔註 15〕同上註 頁 42

是不可能或違反常理的，但只要作者確是一位技藝純熟的美術家，那就有可能成為真正偉大的作品。〔註 16〕

但它又認為：

繪畫只屬於高貴的智者，因為用手畫出的東西經常恰好反映了頭腦中的思想，或是略遜於頭腦中的思想。

如同達文西，米開朗基羅亦混用了這兩種模仿的概念，並進一步的贊同亞里斯多德並非單只將模仿定義為「忠實的複寫」，他主張藝術家不僅可以依照實在的樣子呈現它，也可以將之呈現的更美或更醜，從而更傾向藝術家的創作自主，開創了之後的矯飾主義（圖 4）的先河。至於拉斐爾（Raphael, 1483 - 1520）則是進一步的提出，要創造現實和理想結合的完美形象：

為了創造一個最完美的女性形象，我不得不觀察許多美麗的婦女，然後選擇那最美的一個作為我的模特兒。...由於選擇模特兒是很困難的，因此在創作時，我還不得不求助於我腦中已經形成的和我正在追尋的理想的美的形象，它是否就是那種完美的藝術？我不知道，但我正努力使它達到完美的程度。〔註 17〕

由此我們亦將之歸為亞里斯多德觀念的延伸，亦是蘇格

〔註 16〕同註 1 頁 82-83

〔註 17〕楊身源、張弘昕編著《西方畫論輯要》，江蘇美術出版社，江蘇省，1998，頁 145

拉底的：「集眾美為一個優美形象」的思想的呈現，表現出追求一理想美的典範。其實追求一個「理想美的典範」，一直是與模仿說並行，而且在每個時代都會被人提出的一種美的追求。關於此一概念，我們將在第二章理想美中詳加討論，在此先略過。

關於文藝復興的模仿說，我們除了引用文藝復興三巨匠達文西、米開朗基羅、拉斐爾等的畫論以為釐清外，瓦薩里（Giorigo Vasari, 1511 - 1574）的說法將有助於我們了解，模仿說在此一時期的多樣面貌。瓦薩里提出：

繪畫應達到真實的幻覺。逼真應該得到最高的讚美。畫家應擁有虛構的才能。

雖然模仿說在文藝復興中保持住它的地位，至少長達三個世紀之久，但這並不表示說它是一種具有一致性的學說，事實上它在視覺藝術的理論中，有著許多不同的論調；有些是在亞里斯多德的方式去了解它的，其他則是依照柏拉圖以及通俗之忠實模仿的概念。文藝復興時期的作家們紛紛強調，並非所有的模仿都適於藝術，只有好的、藝術的、美的和想像的模仿，方才適用於藝術，像他們如此主張時，多方面都脫離了刻板複寫實在的概念。依照亞爾柏蒂的見解，藝術模仿的是自然的法則，而不式的現象。還有人主張藝術應模仿自然的美。亞里斯多德的追隨者都主張自然不應以本然的樣子被模仿，而應以其然或應然的樣子被模仿。米開蘭基羅給模仿提出一種宗教性的說法，他說：應該被模仿的是存在於自然中的上帝。

特別重要的一點是，許多作家的意見，都認為藝術不應模仿粗糙的自然，而當模仿他被改正過缺點之後的狀態。這

當中自然要經過一番的選擇。這種見解特別被法國的古典主義者所堅持，有些理論家著重於模仿並非一種被動的活動，自然必須被翻譯，並且它的內容必須被抽選出來。有些藝術家所了解的模仿，涵義相當廣泛，不單把對自然的模仿概括在內，同時把對觀念的模仿也概括在內，還有人甚至把寓言和隱喻也在內。

無論如何，文藝復興時期和巴洛克時期的藝術家們，受兩種完全不同的動機在推動，少數人認為，相對於藝術而言，模仿乃是一項過於艱鉅的任務，因為模仿永遠不可能等於原形。多數人則採取了相反的想法：模仿其實是一件太缺乏意義，太過於被動的工作。貝爾尼尼（Bernini）說：「繪畫為顯示那非其本然的事物。」

新的觀念是：藝術可能是比他模仿的對象，也就是自然，更加完美的。達文西認為：「藝術應當結合豐富的想像力，和自然競賽，創造出自然中所沒有的形象」。米開朗基羅揚言：「要使自然更加完美」；丹蒂（V.Danti）認為：「一個藝術家應當超越自然」。瓦薩里：「自然理當被藝術所征服。」

文藝復興時一項新主張被加了進來，雖然它的價值可疑，但結果卻很豐富：模仿的對象不只限於自然，起出那些模仿自然的能手，也就是古代的大師，也當被列入模仿的行列。仿古的口號早在十五世紀時就已經出現，未及十七世紀之末，他就幾乎已經取代了模仿自然的概念。這乃是模仿的概念史的一大轉變。後來一項折衷的方案被提出來當作模仿的原則：「自然固當被模仿，但是其方式應照古人的模仿之道」。在當時正值考古風氣盛行，地下文物不斷出土，特

別是龐貝（Pompeii）赫爾克萊姆（Herculaneum）兩城的發掘，霍然使大家的目光轉到深埋地底下的文物，因為這種衝擊直接涉及人們對現有歷史價值的解釋，老實說，這比文藝復興的震撼更大，於是興起一種空前之仿古的時尚。這便是門格斯（Mengs）溫克爾曼（Winckelmann）；亞當（Adam）等人的時代。但實際上，這只能算是模仿的練習，至於模仿的觀念並沒有向前推進。

總而言之，在十五至十六世紀之間，沒有其他的名詞比模仿更加通行，也沒有其他的藝術原則比模仿更加通用。於是巴多（Batteux）在他《將美術化歸為一個簡單的原理》（*Les beaux arts réduits à un seul principe*, 1747）的論文中宣布，它已經找到了作為一切藝術的基本原理，那就是模仿。

總觀十六至十八世紀的情形，我們可以說，有的理論家雖然略作讓步，還是保持著模仿的原則，其他人則是放棄了他。凡是那些堅持極端性的（柏拉圖式）之模仿概念的人都放棄了它，而那些響應適中（亞里斯多得式）的概念的才保留它。到了十九世紀，大家都把忠於古代的元放掉，重新轉向注重自然的原則。

許多世紀以來，歐洲盛行一個藝術的大原則，認為藝術乃是實在的模仿。古典時期的古代，不僅是創立了藝術即是實在的模仿，而且隨即就給這種見解下了兩種不同的解釋。柏拉圖所持的是一種硬性的解釋，而亞里斯多德所持的則是一種開明。希臘化時期保存了此學說，但是同時也為藝術的其他功效做了辯解。起初是著重在表現上的辯解，隨後又注重意理的功效。中世紀也同樣保持著它，這主要該感謝多瑪斯·亞奎那所弘揚的亞里斯多德的思想。文藝復興時期，上

接古典時期的古代，再次成為模仿說大為興盛的時代，古代人創立了它，而文藝復興時期的人則給它更精確的公式、經營和區分。事實上此說流行之廣，也許沒有比十七世紀的情形更加可觀的。不過，我們要注意，十七世紀所流行的是一種特別的理想化的說法：藝術模仿實在，但只限於那些實在之普遍而又完美的方面。到了十八世紀的末期，大家對藝術的模仿效能就很少感興趣了，對於這個課題，該說的早說夠了。但是到了十九世紀，情形又有了轉變，大家又恢復了對它的討論。

第三節十九世紀寫實主義

模仿說的新論

模仿說經歷了超過二十世紀的演變，由於歷時過久，已至於衝動全消。這種現實的疲憊，在十九世紀之初，一切條件都對它不利，無論是在唯心論的哲學或浪漫主義的藝術中，情形都一樣。不過到了十九世紀中葉，情形就像蠟燭要熄滅前，火焰又重新突然地閃亮那樣，藝術家們又重新注重藝術對於實在的依賴。在藝術的領域中，支持和反對寫實主義的論調相持不下。十八世紀間，巴多立下了：「藝術即實在之模仿，但只是最完美實在」的公式；而狄得羅（Denis Diderot, 1713-1784）主張：

到真實生活中去觀察人的真實動作。..良好的藝術所模仿的，並非完美的實在，而是真實的實在。（註 18）

於是分歧由此而生。由此，我們可以理解，何以在十九世紀，竟會興起了一種藝術對實在比以前更加注意。寫實主義一直要等到十九世紀中葉，一方面受孔德所提倡的實證主義（Positivism）的影響；一方面對第二帝國時代（The Second Empire）^{〔註 19〕}所流行的矯揉造作的風氣產生反動，而成為較明確的藝術理論。然而，這種新寫實主義和舊有的模仿論相較之下，其間仍有些差距；這個差異還不只是在「寫實主義」

〔註 18〕同註 1 頁 214

〔註 19〕第二帝國是指法國拿破崙三世統治下的時期，約為西元一八一五年至一八七〇年。

這個新的名稱上。

寫實主義的首創者，便是頂頂大名的法國美術界代表人物庫爾貝（Gustave Courbet，1819-1877）。西元一八八五年法國舉辦了一次盛大的國際畫展，庫爾貝躬逢其盛，自不免精選作品，申請展出。不料其樸實的畫風，竟引起評審諸公的反感，以致送審的作品，被原封退回。庫爾貝不甘受辱，於是就在國際畫展的會場外，獨自舉辦個展。並且在六年之後（1861）在星期日郵報上（*Courier de Dimanche*）發表它著名的「寫實主義宣言」。他主張：

繪畫的藝術只應包含那些藝術家能夠看的見，摸的著的東西的複現，一個時代只能被它自己的藝術家所複製，我的意思是指那些曾經生活在其間的藝術家....我還主張繪畫在本質上乃是一種具體的藝術，（Painting is essentially a concrete art）並且只包含對於真實與現存事的複現（the representation of things real and existing）。它完全是一具體有形的語言，它把一切可見的事物，當作它的文字來使用。至於那些既不可見，又不存在的抽象事物，則一概存在繪畫的範圍之外。.....美乃是存在於自然之中，並且在多種方式之下被人在現實中發現；一但它被發現，它就屬於藝術，或者說屬於知道如何發現它的藝術家。美是真實的，同時當人發現到它的時候，它本身就已經具備著它自己的藝術表現了。為了這個緣故，藝術家根本沒有權利去誇大表現。假如他存心要畫蛇添足的話，那麼他不只是冒著使他變質的危險，並且還使他衰落不堪。自然所賜與的美，絕對要超乎一切藝術家的成規之上。（註 20）

庫爾貝以一種以攻為守的姿態回到舊有的學說上：「良好的藝術所模仿的，並非完美的實在，而是真實的實在。」，事實上，這種姿態，在早先是不必要的。寫實主義竭力把主觀的因素在藝術中消除，也即是以客觀的紀錄替代出於想像的虛構（圖 5）。

印象主義 - 更嚴格的寫實主義

到了一八三六年間，馬內（Édouard Manet，1832-1883）接替了庫爾貝寫實主義的領導地位，馬內也是眾所週知的印象主義（Impressionism）的始組。確切的說，與其把印象主義看作寫實主義的一種反動，還莫如把它看成一種更加嚴格的寫實主義。我們知道，庫爾貝曾主張把美看作存在於自然中的一種性質，這種性質，唯有藝術家的感覺機能與之相配合之時，才能被發覺，而當其被發覺之時，他便如實地依照美出現在他心目中的那等模樣加以仿造。不錯，美是自然中的一種性質，但是顯而易見地，這種性質並不同於事物之一般的感覺性質，既然如此，他實際上仍被隱蔽在玄學的陰影之中而難以顯現。為了這個緣故，印象主義的畫家們，不再專心致志地關心於美。當然這種情勢的形成還有其他的原因；當時心裡理學的光學所做的好些新的發現，以及盧德（Rood）對於色彩知覺的論著，都使得印象主義的畫家深受影響。由是印象主義的畫家們不再想要在畫面上複製出那些在想像中，無論在何種知覺的機緣之下都始終如一的事物，

{ 註 20 } Linda Nochlin 著《寫實主義》，刁筱華譯，遠流出版公司，台北市，1998，頁 17

他們要複製的是印象感覺的本身（圖 6），而此等感覺印象，則是具有色彩與形狀的事物表面之特殊的結構，這等結構之所以特殊，是因為它們一興即逝，永不復返。其實在過去，像達文西，林布蘭特等這些偉大的畫家們，也都曾經想要捕捉這些一興即逝的特殊印象，不過，他們即使這樣做過，充其量也是出於無意。把這種出於無意的衝動，變為有意的嘗試，再把嘗試的結果，形成藝術的原理，無論如何總算得上是藝術史上的一大革新，而這種革新也算的上是印象主義早期畫家們的一種貢獻。

不過，有些事情的發展，當初總是難以完全預料得到的。的確，在繪畫史上，過去沒有一種畫派，能夠在寫實的意圖上像初期印象主義的畫家們那樣，表示的那樣的堅決；要求的那麼嚴格。可是沒有想到，這種堅決的意圖和嚴格的要求，卻導致印象主義本身的瓦解。何以如此呢？原來，較前更為進步的心理學告訴我們，感觀知覺本身都是帶有選擇性的；換句話說，世間根本就沒有所謂的純粹的感覺這回事。無論是對於可加辨識的事物或無法辨識的東西的知覺，無不包含著發生在感域中的分別與組合，而分別與組合的方式，又無不與不自覺的興趣和目的相應。例如一片牆上的水漬或天上的雲，每個人都可以在散漫的形狀中，看出各種不同的花樣來。事實愈來愈明顯：世間根本就沒有一種觀察自然的方式，可以算的上是客觀的方法；這也是說，每個人都根據他自己的方法去觀察自然，因此我們也就很難說到底誰的方法才算是唯一正確的方法。

有了以上的了解，塞尚於是（ Paul Cézanne , 1839-1906 ）一反庫爾貝的說法：繪畫的藝術表現的並非對自然的模仿，而是對它的重建和批評，他認為視覺主要是對物體之反光的

表面的知覺，而主張一切物體都不過是些形式，在這些形式下，我們知覺到的是一個由許多重疊後退的平面形成的融貫的系統(圖7)。當然塞尚所採取觀察自然的方法，只是一例，其他的藝術家，在豐富而多樣的自然知覺中，也都發現許多其他的選擇和方法。在這種趨勢下，一數家們愈來愈了解，當初像庫爾貝所主張的那種寫實主義的理想，不僅是一種偏頗的，事實上也是不可能實現，因為現在我們都了解到，想要客觀的不帶任何個人因素，如科學研究的方法來仿造或複製被認是出現在直接感覺之中的自然，根本是辦不到的事；充其量只能是仿造或複製這個人自己所感覺到的自然，或自然顯現在某一個人的心目中的光景。

其實，畫家所畫的畫，不可能是一種對於自然之精確的仿造，即使是攝影機也會受技術、鏡頭、光圈、角度、底片等的因素而有誤差。而繪畫更是畫家個人視覺的一種表現。之前我們曾說：與其把印象主義看作寫實主義的一種反動，還莫如把它看成一種更加嚴格的寫實主義。但是印象主義竟演變到如此的地步；繪畫不再純是自然的仿造或複製，而是畫家個人視覺的表現。自此藝術從依存實在的傳統中釋放出來，從而造成二十世紀初的萬家爭鳴，各種畫派紛紛出現，於此不得不歸功於印象主義的更加嚴格的寫實主張的破滅。

鑒於上述情形，如果我們再將二十世紀的藝術家所發表的言論，略加收集就會發現，他們對於藝術模仿的概念所產生之強烈的反感，和文藝復興時期的藝術家不經反型便給予他的支持，剛好成為一有趣的對比。其中極端的主張是，藝術不應與現實有任何相干，藝術只關係形式，而這些形式在現實世界中又並非處於孤立的狀態。其中最極端的屬於1914年出版《藝術》一書的克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1881-1964)

他主張：

有意味的形式：在各種不同的作品中，線條、色彩在特殊方式下組成某種形式或形式間的關係，激起我們的審美情感。這種線、色的關係組合，這些審美地感人的形式，我稱為有意味的形式。這就是一切視覺藝術的共同性質。 - 有意味的形式就是我們可以得到某種對終極實在的感受的形式。〔註 21〕

他要求一種免除寫實元素的抽象藝術。成為形式主義的理論基礎。其他前衛藝術家們也都表現出相同的精神：馬勒維奇（Kazimir Malevich, 1878-1953）的絕對主義（圖 8）在俄國、孟德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）的新造型主義（圖 9）在荷蘭、康定斯基（Vassily Kandinsky, 1866-1944）（圖 10）等等都主張把顏色、線條、形狀發展即足夠表達思想，喚起深厚的感情，而成為視覺語言的繪畫。至此模仿說已不是藝術的中心思想，藝術的重點轉為藝術家個人思想的表達或情感的表現。

模仿性的藝術中，暴露了一些矛盾。許多世紀以來，藝術家都相信他們除了模仿現實外，別無所事；儘管在十九世紀前，每個人都做此一要求，但是是否真有人像如此去做，實際上則不無可疑。實情應該是藝術家從他的生活經驗出發，受時代、民族此一要求，但是是否真有人像如此去做，實際上則不無可疑。實情應該是藝術家從他的生活經驗出發，受時代、民族性的影響，從自然現象中擷取他認為的真

〔註 21〕克萊夫·貝爾著《藝術》，周金環等譯，商鼎文化出版社，台北市，1991，頁 3-4

實。其實藝術具有許多不同的作用：它除了模仿的作用之外，還可以職司表現和構造。在今天模仿的作用已經脫離了視域，正好比早先它廣受矚目的情形一樣。如果試著去預測，我們或許會發現未來的藝術便是：輪流的失去模仿的作用，再去恢復它；亦即具像繪畫的與抽象繪畫的爭辯與互有領先。