

第6章

普桑論主題／媒材／再現

——主題中的繪畫過程與繪畫過程中的主題

提要

1. 有關描述的理論著作中，一直存在著兩個重大問題：第一個問題即我們如何將三度空間的活動世界之樣貌，具說服力地展示在我們所意識到的靜止二度空間平面上；第二個問題是如何使畫面上的呈現和繪畫成品，進入我們描述繪畫的主題意識中。
2. 普桑（Nicolas Poussin）的作品〈金牛崇拜〉（Worship of the Golden Calf），他沒有以金色來再現黃金是因為他沒有爲了凸顯神像或場景，而犧牲了其他諸如金牛的造形特質，或是其在週遭空間中的位置，或是空間中有關其他面貌的光影特質。
3. 在觀察素描過程斑點線條空間中的人物，與觀察被再現人物中的素描過程之間，存在著一種對稱關係。
4. 奧爾巴克的繪畫過程建立在畫布上不停的工作，一如製作了無數的素描，他每次下筆都是在畫布上使力地刮擦，之後又重複開始，直到最後他能全然掌握所有的物象於心靈中。

關鍵字

類似性(analogy) 普桑(Nicolas Poussin) <金牛崇拜>(Worship of the Golden Calf) 調整(adjustment) 空間關係(spatial relations) 類比(parallel) 積極適應意識(sense of positive adaptation) <酒神與阿麗雅絲>(Bacchus and Ariadne) 動感意識(sense of movement) 對稱關係(symmetrical relation) 素描過程(drawing procedure) 描述過程(depicting procedure) 相互貫通(interpenetration)

一、畫家如何使描述成爲可能的條件

繪畫本身的動力在於再現其主題，以摘取和接合的方式操作世界的樣貌，並通過繪畫自身的過程而得以轉化。此再現的過程，自阿伯提（Alberti）和瓦薩里（Vasari）到現在，一再成爲批評論述的主題，所不同的只是在於因此動力和轉化所需採取評論方式的不同而有所區別。在這些再現的方法中，阿伯提認爲，此轉化是經由一如句子結構中不同組件的協同操作類似性（analogy）而來。這與瓦薩里的設計感（sense of the disegno）頗爲相同，此設計感即指在實現其流利描述時的心靈領會。

這種心靈領會正是思想的持續和保證，我們可以在拉斐爾（Raphael）的素描畫作中找到例證。在拉斐爾的畫中，有一種旋律記錄和連接著聖母轉動之身體的複雜造形，聖母緊縮的手臂、扭轉的腰部和懷中扭動的兒童，所有這些並未減損其自身的圖畫動力，畫中持續的那股動力暗示著這些細節仍記在畫家的心靈中，而素描已將這些細節包含於其自身連續的動作中。素描和繪畫中的思想並非總是流利表達出來的，它可能牽涉了一連串的調整、自我

控制和自我修正，無論以那一種方式進行，主題都將被吸收於素描的思想中，這並不是有關素描的思想，而是素描裡的思想。

在哈里森（Andrew Harrison）有關當代藝術和抽象觀念的評論詮釋問題專文中，此點特別被強調：「圖畫的製作者如何使他的圖畫變成一種他所要如何看的方式，圖畫的素材如何被安置在一起，有一部分正反應了他所關注的型態，以及他所希望我們關注的可能、被想像、被看到的物象。他同時也在描述一物象，並將他所關注如何自未經組合的單元變成有關係，只要我們能將一個型態的構成或素材的組成，視為圖畫製作者思想實行的一個見證，即他在製作圖畫時的思想表現，我們就可以這樣被引導，以實際考慮素材的那種表現觀點，來看被描述的物象。」

此專文所談到的是有關當代和早期繪畫的抽象意識（sense of abstraction），而繪畫所選擇的抽象意識，正連接並重建了媒材的主題和繪畫的過程，同時因為這些物象不變的關連性，它也談到了有關畫作引導觀者心靈的方式，而觀者看到了主題本身的再造，看到了只存在於畫中的新世界，此新世界也只有注意到繪畫過程的觀者才能看到。此抽象意識必須將其自身維持在不斷改變的哲學和其他方面的環境中，正如同繪畫本身也是不斷將其自身再造於變化的壓力和圖畫想像的可能性之下。

自從龔布里奇(Gombrich)的《藝術與幻覺》(Art and Illusion)出版以來，過去二十五年有關描述的理論著作中，一直存在著兩個重大問題：第一個問題即我們如何將三度空間的活動世界之樣貌，具說服力地展示在我們所意識到的靜止二度空間平面上；第二個問題是如何使畫面上的呈現和繪畫成品，進入我們描述繪畫的主題意識中。第一個問題的爭論會誤導並困擾了回答第二個問題的意圖。

爭論的特點在於兩個問題被分開來對待，而分開來回答這兩個問題，並沒有回答「畫家在做什麼？」的問題。此兩個問題是有關使描述成爲可能的條件，就詮釋意識而言，關鍵的問題在於這些條件是如何被畫家所運用。關鍵的問題即刻變成了我們所關注繪畫藝術的詮釋問題，同時，繪畫所引起的，也將不只是某些認識論上的或現象學上的問題。

二、如何使土色再現黃金而平面仍可描繪三度空間物象

首先我們要提出一個問題，即我們如何使三度空間的活動世界，具有說服力地描述在一個靜止的二度空間平面上，有人會爭論稱，平面並不像人們圍繞著金牛跳舞，所以場景的再現不可能是形貌相互相似的圖畫與場景之間的問題。然而，即使兩樣東西看起來彼此相似，也不能說其中的一樣再現另一樣。我們所坐的椅子都很相似，但一張椅子並不再現另一張。因爲一樣東西再現另一樣，它必須是有意要如此做，並有意讓人看到如此做，而這已牽涉到某些社會習俗慣例（social convention）。

那麼相似或類似（likeness and resemblance）是如何進入圖畫再現的說明中？而什麼又是其慣例呢？所謂非慣例的事物指的是我們有能力如此做，我們有能力如此做是因爲，我們能執行我們一般的能力去辨識不同之處，這並不是經由慣例，而是經由我們心靈生活的底層。因而，這使我們的問題變成爲：我們是如何就繪畫中執行辨識能力的方式來進行說明，而沒有被它們所迷惑。

現在，讓我們來看看普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）的作品〈金牛崇

拜) (Worship of the Golden Calf), 首先要考慮到的是金牛本身, 平坦而無光澤的畫布, 並不像一件金光閃爍的三度空間金雕, 因此, 我們要做什麼樣的調整 (adjustment) 才能看到圖畫中的金牛呢? 首先, 讓我們像阿伯提那樣觀察, 普桑並沒有以黃金色來再現黃金, 他在再現金牛時沒有使用金葉 (gold leaf), 而是使用褐色和赭色的顏料。他沒有以金色來再現黃金, 是因為他沒有為了凸顯神像或場景, 而犧牲了其他諸如金牛的造形特質, 或是其在週遭空間中的位置, 或是空間中有關其他面貌的光影特質。就這樣, 我們一方面在有關黃金特質的完整性上有一些損失, 而另一方面, 卻顯示了在延伸和凝聚其他特質上有所收穫。

我們在描述中對金牛檢視所做的調整, 也許在考量空間關係 (spatial relations) 做出調整時, 可將之當做有用的類比 (parallel)。當描述物象的排列時, 排列的特質指的是某些物象被安排得離觀者的位置更遠些, 這些前後的空間關係並不能提供或尋求與其他特質隔離。它們將帶有形狀和色彩的特質、相對的清晰和大小比例的特質, 聚集在一起。這也就是說, 在繪畫中讓空間關係具有說服力的是: 比例的變化、相互干擾的造形、清晰的程度、形象移動的感覺。

使空間描述成為可能的是, 我們細察畫面為我們展示了什麼, 我們這樣做所根據的慣例是使畫面變成我們特別關注的物象, 並將我們的注意力調整到認識畫面上所出現的物象模樣, 此時, 我們已接受了畫面與物象本身之間相似性的限度。而調整, 是為了避免發生某種繪畫不能回應的質疑, 但是, 我們的調整, 並非只是消極的, 它也可以是積極的, 我們可尋求利用平面上的特質來解決主題的問題。我們的空間感 (sense of the spatial) 一如圖畫中的戲劇關係, 將因積極的關聯性而獲加強和澄清, 而不只是在避免不適當的質疑。

我們的積極適應意識 (sense of positive adaptation) 可以做廣泛的運用，我們可以從時間的連續中觀察到空間的因果關係，就以提香的〈酒神與阿麗雅絲〉 (Bacchus and Ariadne) 來說，畫作中的動勢由酒神右方的衣角往下衝，再前進到躍起的酒神本身，之後再到達阿麗雅絲身上，此時她正從觀望西修斯 (Theseus) 出海的帆船回眼過來。這裡，我們首先注意到的是，我們必須藉由靜止的造形安排來感知一種動感意識 (sense of movement)，而在〈金牛〉中如此做，我們不僅會注意到可視世界的一般經驗，也會注意到我們對繪畫過程的熟悉度。

三、主題中的繪畫過程與繪畫過程中的主題

提到畫面感即會讓我們重新思考一個概念，畫面與被再現的主題之間，是相互競爭的或是相互獨立的？事實上，我們要瞭解的是我們對畫面的感知與畫面上被再現認知之間的關係。我們需要以兩種方式來考量畫面，首先，我們可以將之視為一種描述的物質先決條件 (material precondition)，我們細察畫面去認識樹、人物或其他任何主題的樣貌。其次，我們需要考慮到畫面本身具有一種表象 (appearance)，此表象與被描述主題樣貌之間，具有一種相互滲透和互動關係，這有可能嗎？畫面的表象可能與主題的樣貌發生關連嗎？

就以普桑的〈耶穌受洗圖〉 (the Baptism of Christ) 畫作為例，人物的樣貌，依我們所提到的感覺原則，是不完整的，我們必須消極地調整適應以認識畫中的人物，我們在錯綜的明暗斑點中認出人物，這些斑點同時也具有本身的呈現和韻律感，它們與共存的人物，並非全然沒有任何關係。此情況一如拉斐爾的畫作〈帶聖經的聖母〉 (Virgin and Child with Book)，畫中的韻律

感貫穿了人物，這些例證說明了，我們不只看到了筆觸中的人物，我們也看到了人物中的筆觸或間隔的光影，這裡也就是我們要談的媒材與主題之間的對稱關係（symmetrical relation）。當然，這裡我們所指的對稱關係，並不是有關人物與光影斑點之間的關係，而是指有關畫中的人物樣貌與光影斑點的排列樣貌之間的關係。

但是只是以某些有限的項目，並不足以建立媒材與主題之間的對稱關係，我們對此問題的答覆是只有經由描述才能達致認識，只有在它被當做某種東西時才能獲致認識。現在，描述，或是某種被認出的普桑畫作光影斑點，指的即是素描過程（drawing procedure）或描述過程（depicting procedure）。被我們所感知到的素描正像有一個過程，此過程能修正自身來展現不同的人物或不同位置的人物：我們在素描過程中認識有關其與可視世界之間的一致性（consistency），因而我們可將素描過程視為能在可視世界中挑出不同的情境。

在觀察一幅素描時，我們知覺到過程中可能有其他的呈現，這並不是說藉由改變我們對它的關係而可能出現其他的樣貌，而是說，如果它被排列成一個改變了的世界或不同的世界時，它可能出現其他的樣貌。這種素描過程的感知，是某種我們可以將我們的注意力，引導於觀察再現在我們面前的人物，我們可以在形成輪廓的人物中觀察素描過程。因此，我們這樣說似乎較適當，在觀察素描過程斑點線條空間中的人物，與觀察被再現人物中的素描過程之間，存在著一種對稱關係。

四、普桑與阿伯提如何運用描述的條件

前面我們談過了如何具說服力地將三度空間的物象，予以二度空間再現以及如何將畫面本身呈現於描述中，現在我們來談談觀者或畫家，是如何將繪畫呈現與想像世界之間予以相互貫通（interpenetration）。我們已不能再將此二因素當成兩個不同種類的關注，我們可以稍微誇張的方式說，主題已直接導向我們，而我們正參與一個新種類的世界，在此世界中，觀者與主題之間的關係已被藝術和繪畫的過程所調解，它需要我們特別關注，並顯示主題只能在繪畫中出現。

這可能會以非常不同的形式展現，就以普桑的〈聖餐聖禮〉（Sacrament of the Eucharist）為例，其貧乏單調的繪畫過程，導致觀者遠離了主題，並減低了觀者對其肉體呈現的感覺，整個畫面呈現在陰影中，它藉由避免物質的可觸感而強調了歷史的遙遠。前面我們曾提到普桑的〈金牛〉作品中，他不只是沒有以金色來再現黃金，還將光澤予以降低，他全然瞭解阿伯提給十五世紀畫家的訓示，畫家不要讓瑣碎的細節或效果阻礙了整體的連貫性和協調性。

即使在描繪雪白的衣服，畫家也不能停留在最白色的這一邊，像〈金牛〉中亞倫（Aaron）的衣袍的確是雪白色的，但它並不是以最白的顏色來描繪的，白色實際上是展現在繪畫之中。整個圖畫的協調是因前景的女人而獲致，女人的白色裙子與融合於場景中的亞倫衣袍成對比。她回望著金牛，她似乎是處於整個圖畫之外，這迫使了圖畫中的事件，一如遠離觀者的舞台，此種感覺的產生，是需要觀者對繪畫的過程有所認知才能體會到的。

藉主題的交互作用而產生具想像力的信念，此模式與繪畫的過程是全然不同的。像林布蘭（Rembrandt）和其追隨者的手法，即可能描繪被包裹在陰影中的物象，如此以致觀察圖畫中物象的過程，其本身就如同觀察在真實陰影中物象的過程一般，我們對繪畫過程的感知類似在灰暗環境中的感知。林布蘭正像卡拉瓦喬（Caravaggio）一樣，在尋求畫面明暗斑點中的主題，使調整的過程擔負起再現的力量，我們可以將之運用於再現從事灰暗物質世界的困惑。與此相對的，普桑在〈聖餐聖禮〉乃至於〈金牛〉中，其所成就富想像力信念的模式，卻是遠離了可掌握的物質世界。

五、奧爾巴克具運動感的素描是許多感覺的總合

最後，讓我們轉到貫通主題與繪畫過程的當代方式。在奧爾巴克（Frank Auerbach）的繪畫中，我們發現到另一種圖畫信念。

在奧爾巴克過去三十年，他的繪畫有非常一致的特質，他持續致力他的主題所產生的，並不是一種觀點，而是結合了許多感覺的總合。在六〇年代，他的繪畫過程建立在畫布上不停的工作，一如製作了無數的素描，他每次下筆都是在畫布上使力地刮擦，之後又重複開始，直到最後他能全然掌握所有的物象於心靈中。就以他一九七六年所作的J. Y. M. 肖像為例，它明顯表達了主題的複雜性和繪畫的持續性，筆觸的運動感傳達自頭部的體積和運動，它帶動了整個身體的運動感，而頭部的形成是經由繪畫的持續性而來。

在他的某些初期作品，他讓意象成長，初期的發展被結合於後來的發展階段中。同時，他從一九六〇年代的一組影像版畫中，尋求保留早期的意象，並以灰暗的素描再造主題，他的目的似乎是要以不同的模式來集合視覺

意象。一九七二年他曾接受維克（David Wilke）的委託，將提香的〈酒神與阿麗雅絲〉予以變形改製，經由持續的修正過程和最後包羅萬象的構成，而呈現出引人注目的造形。

在同一個時期，他還以同樣的手法發展出一系列不同的素描作品，這些作品似乎與他後期的作品發展沒有一絲關係。他逐漸著眼於聚集感、漸進式的削剝感、因素變動感，這些經由其自身驅策而再造的作品，都可經由素描來完成。像J. Y. M. 的頭像即是就其繪畫本身來思考的，它堅持其自身的過程，甚至於不惜擺脫其原作的主題，提香繪畫的結構可能已被挖空，明顯的筆觸歷歷可及。新繪畫中的主題已不再是提香繪畫的主題，奧爾巴克曾將此作稱之為提香繪畫的肖像素描（portrait of Titian's painting）。奧爾巴克參考提香繪畫的此種關聯性，與普桑的情形沒有什麼不同，前人的作品構成了後來作品的本身，而前人的感覺和前人的描述卻是藉由新的演練手法，掌握於當下即刻之間。

討論提綱

1. 畫面與被再現的主題之間，是相互獨立的？還是一種相互滲透和互動關係？
2. 在描繪雪白的衣服，畫家也不能停留在最白色的這一邊，像〈金牛〉中亞倫（Aaron）的衣袍的確是雪白色的，但它並不是以最白的顏色來描繪的，白色實際上是展現在繪畫之中，何解？
3. 奧爾巴奇的繪畫有非常一致的特質，他持續致力他的主題所產生的，並不是一種觀點，而是結合了許多感覺的總合，何指？



提香，〈酒神與阿萊亞斯〉，油彩，175x190cm，1523-4，倫敦國家畫廊