

第7章

戲劇性和寓言式的轉折策略

——從媒材與主題之間轉換為主題與描述之間的互動

提要

- 1.藝術展示時藝術作品究竟是什麼，這也就是關於一般法則對藝術作品使用的線性圖表法（nomological approach），相對於有意重建藝術作品的目的論方法（teleological approach）。
- 2.當學院的手法，從媒材與主題之間的互動，轉換到為主題與描述之間的互動時，主要與次要造形之間的區別就維持在一種假定上，即圖像的再現(iconographic representation)成為繪畫的基本元素，而戲劇性的描述則被移除了。
- 3.當轉進敘述中斷的空間，即通過戲劇性和寓言式的轉折策略，也就是藉由樂布倫所稱的突變（peripeties），直接進入作樂與聖經之間的論戰，而朝向一種批評性的對稱。
- 4.詩意般的描述總會讓人能持久體會出圖畫設計的魅力所在。

一、有含意的再現與素材的描述

波德羅（Michael Podro）在他的論文〈描繪與金牛〉（Depiction and the Golden Calf）中，提供了具說服力的辯論，他稱，有好幾個理由認為很難承認，在繪畫主題和我們對其媒材意識之間存有先天的對稱性。被波德羅稱為「設計論點」（disegno thesis）的主題與媒材之對稱關係，既然已成為藝術事業的基本條件，他這樣引入僵局的評斷，的確令人感到驚奇。波德羅想要顯露給我們的是慣例、感知，特別是技巧如何讓我們視藝術作品為有含意的再現（meaningful representation），同時又是素材的描述（material depiction）。慣例單獨是無法從事此種雙重視像的，它最後也不會達致能關照另一階段的初步舞台。觀者藉由技術性手段（technical means），不僅可瞭解畫面描繪的意義，實際上也能在操作意義時與再現妥協合作，那麼，此技術性工具指的又是什麼呢？

此尖銳的問題將會引起不同的反應，該專文大部分設計的目的是為了要確實瞭解當我們在說明藝術展示時藝術作品究竟是什麼，這也就是巴珊達（Michael Baxandall）所稱關於一般法則對藝術作品使用的線性圖表法（nomological approach），相對於有意重建藝術作品的目的論方法（teleological approach）。這些法則在這裡引起我們試圖以形態心理學（psychological Gestalt）來解釋審美學，並描述了一種雙重的思考，即繪畫的傳統和諧與詮釋者所採取策略之間的關係，此關係可以說又回到先前所討論描繪物象的描寫行為之關係，也正是丹托（Arthur Danto）最近所稱非創造（disinvention）的批評階段。

由於再現的選擇本質上是模糊不清的，並且具有不同心靈的觀者對藝術

作品的回應方式也不同，這使得上述的關係帶有一種未確定性（indeterminacy），而歷史的上演經常是因為藝術家所做的選擇不是在強調早期相關主題的觀點，就是在反映當代人的觀點。如果我們開始將未確定性這個術語從歷史中拿開，一方面讓普桑創造一個與聖母主題相同的連續物，另一方面則是近乎抽象表現主義作品的零度意圖性（zero-degree intentionality），任何一個人在比較這兩件作品時，均很難為假定做辯論，誠如波德羅所言，該作品將脫離了非本質，而朝向更為本質的關注。

表達不同的常識性做法也就是行動畫家（action painter）以某種世俗意識，進行較少目的性的繪畫行為，藝術家在沒有任何完整觀點出現的地方，找到了進行的方式。突現不同的另一方式是指行動畫家以一種深沉的不確定感進行創作，這裡所稱的不確定感，並不表示較少意圖性，而是指藝術作品所含意圖性的品質不同。此術語不論其積極的或消極的含意而言，均指出觀者做為意義決定者的角色以解決無言的衝突。比方說，米奇爾(Joan Mitchell)和波洛克(Jackson Pollock)的行動繪畫，據說是結合了一種轉化自世界的個人態勢，不過他們都是不確定性的，然而此不具確定性的轉化其本身卻是有意圖的。行動藝術家在有意圖的非確定性中，對其個人經驗的視覺展示達到某種程度的滿足。

二、圖像的再現與戲劇性的描述

與我們意見相反而認同十七世紀義大利文藝觀點的藝術家，其基本的樣貌是一種從真實思想到實際作品的運作，也就是一種似風格主義（mannerism），從理論到實踐，從內在到外在設計的運動。我們可以想像到一種具思想和創意的動向，它從藝術家的心靈，通過描寫的造形輪廓線，而延伸進繪

畫作品的空間。在作品中想像的理念引導著藝術家的手穿過二度平面，它所留下來的造形設計，須先通過透視與比例法則的考驗，再經過藝術家自己本能的試鍊，如此以確保具說服力的三度空間世界的實現。

在留給觀眾的，正如詩人洛夫拉塞（Lovelace）所說的，凝視作品。波德羅所描述的對稱關係（symmetrical relation）是傳統上既存在，觀者與藝術家一起，藉由對經調整過的自然和對經驗的悸動等測試性描述，來確保意圖的實現。我們達致了主要的對稱部分，也就是歷史的恒常性，無論觀者的心靈所採取的部分是否有利於繪畫的媒材過程，不管我們是不是注意到媒材中的主題，或是主題中的故事，藝術作品都是做為對某種事物的修辭（rhetoric）和藝術陳述。

大部分的觀者將他們自己限定在觀賞的此一事實是令人遺憾的，不過當描述的詞語增多時，觀者即可從其看不見的修辭中獲得補償。當自然與草圖的鉛筆相遇的那一頃刻之間，如果描述的修辭傾巢而出我們仍無法瞭解時，理解描述的無言造形將因其短暫透明的暗示而會在結局中出現。詞語因慣例而有所不同，它凝聚了新的感知模式，但某些此類修詞是具有普遍性的。如果複雜的感情、手印和簽名，顯露出事前適當意圖性的明示，抽象表現主義經簽名完成的作品，即再現了可認知的動感記錄。

〈金牛崇拜〉（Worship of the Golden Calf）最明顯特徵之一就是它的文學性（literariness）。布萊森（Norman Bryson）和史坦納（Wendy Steiner）將之以後結構主義（post-structuralist）思想來探索，把畫中人物的動作或色彩，與詩中的動詞性句法（verbal syntax）相類比。依此觀點，未著金色顏料的決定即遵循著再現的範型軸線來描繪金牛，正似一種文學性的不在場的消極隱喻。沿著句法的軸線可以發現相同的再現選擇，並帶著積極的含意。比方

說，普桑（Poussin）描繪亞倫（Aaron）著明亮色彩的衣袍，經書上指出此衣袍是多色彩的。當我們知悉那是埃及僧侶的衣袍時，說經書上的描述違反規定即變得相對地不確定了，換句話說，描述的文學性有一部分已決定了亞倫犯規的程度。依此觀點，繪畫與詩歌之間的類比性即從文字和意象中移開，而轉向法則和策略，在其間，中央的人物被比喻成戲劇中的主角，而其姿態則被比喻成言說。

當學院的手法，從媒材與主題之間的互動，轉換到主題與描述之間的互動時，主要與次要造形之間的區別就維持在一種假定上，即圖像的再現 (iconographic representation) 成為繪畫的基本元素，而戲劇性的描述則被移除了。

三、描繪與描述素材之間的不確定性

普桑在〈金牛崇拜〉中主要論述所採取的方法，是在中央以舞蹈的人物侵入聖經故事，普桑利用作樂的場景來干預出埃及（Exodus）的敘述，同時他在場景中所安排的圖畫空間也不成比例。如此在描繪與描述素材之間即出現了一種不確定性，正像金牛的著色一樣，儀式化的舞蹈將畫中的劇目打開了一個裂縫，普桑畫中的舞蹈人物挑起了什麼樣的表現與描述修辭？安排此作樂的場景有無原因呢？該舞蹈有無未發現到的理念？此嘉年華會帶有復仇的意味嗎？我們應該可以從〈金牛崇拜〉中的男人、眾神和少女們身上找到可能的答案。在舞者的右方由目光與姿態形成的十字形空間，其中藏有故事。

誠如波德羅所指出的，呈現作樂場景的埃及塞瑞皮亞神（Serapis）儀

式，是金牛畫作中既有的慣例安排，簡單地說，牛神阿皮斯（Apis）代表死亡之神奧西里斯（Osiris）的靈魂，它已轉入陰間重生，每年以象徵的儀式重獲生命。亞倫在摩西不在時仍忠心祈禱，觀者可認出，普桑重述了出埃及的故事，他以新古典的悲劇手法將亞倫和摩西鑄造成英雄人物。摩西已與代表以色列人的耶和華達致和解，而正準備打破十誡的第二道門板，在此事即將發生時，出現了逆轉。大部分的觀者也知道，當此插曲導致了神像的損毀，快樂的結局是依神約立起方舟。其實，該繪畫是以摩西對亞倫的氣憤獲得緩和，來限制其本身潛在的悲劇性。

或許闖入的儀式包含了更深一層的衝突，普桑可能從卡爾塔里（Vincenzo Cartari）學得一些基本神話描述，也就是僧侶將自己隱藏在一個洞穴中，直到月亮升起，之後他自洞穴出現，並以牛角掌握住神像，象徵性地強迫月亮跟隨著太陽的腳步走。卡爾塔里的畫中包含了一個儀式圖解，圖中的右方呈現一株光禿的樹和一座帶有洞窟而突起的岩石。卡爾塔里的素材中有一部分取自希臘史學家普魯塔克（Plutarch），普魯塔克曾藉由儀式將神話予以再生。當奧西里斯被他的兄弟謀殺後，其棺材被任由漂流，他的妻子愛西絲（Isis）費盡心力找到了他的屍體，她並生下了他的遺腹子哈波克拉提（Harpocrates）。愛西絲最後為他的丈夫塑造了十四具形象，並將之散佈於全埃及，因而建立起埃及人對奧西里斯的崇拜。普桑可說是以一種相當明確的方式，採用了東方的神話學。

圖象學（iconography）只是偶然才如此確實，它經常是以神話人物或象徵來阻礙個體人物的認同，並在場景中選擇性地散佈著寓言的題材。比方說，哈波克拉提的下肢較虛弱，圖中背對觀者的男舞者似乎就是他，並且對普魯塔克的些微誤解也會發生在其他人物的身上。普桑將哈波克拉提的圖像分成兩個人物，並將之安置在最接近觀者的地方，依照普魯塔克的解釋，哈

波克拉提對眾神的瞭解，具有導師般的智慧，因而觀者在體會哈波克拉提含蓄優美的舞蹈時，將可分享他那溫和的天性。同樣地，伸展雙臂的女舞者，其動作也被轉化以愛西絲的精神來呈現，而最靠近觀者的女人坐姿，之後也展示出與愛西絲相同的母性平和的氣質。當觀者迷失在這些舞者韻律般的舞姿時，就圖像學而言，誠如派諾夫斯基(Panofsky)所說，其本質內涵即將重視詮釋加以消解，而進入一種不確定的狀態。

四、主題與媒材之間同時性感知

如果此神話默想有助於回答濟慈（Keatsian）詩般的認同困惑，就讓這些默想在面對戲劇化的描述衝突時保持沉默。在普桑的〈跨越紅海〉（Crossing of the Red Sea）中，同時表現了儀式的悲傷與脫險的喜悅，其感情是相當複雜的。不過另一方面，在解說阿伯提（Alberti）的美學時，對這些生靈遭受到什麼困擾，我們卻不曾有一絲動機意識。對本質上是一位鑑賞家的貝羅里（Giovanni Bellori, 1615-96）而言，這些均屬不重要的事情。貝羅里在評解此作時稱，普桑在處理這些感情時發揮了了不起的創意，因而貝羅里不可能再將表現的統一性，歸因於各種不同的動機，所以，從摩西氣憤的一個簡單的情意結（emotional complex），即可引導出右方人物的激動姿態。

貝羅里以圖表方式描寫一種合唱的舞蹈過程，而樂布倫（Charles Lebrun, 1619-90）則以對比的原則描述插曲的運動。樂布倫曾在一個學院演講中提及，我們在一个團體中安排主要人物，並藉由其他的團體來展現其運動，正如同從一個事件急速地轉到另一個事件似的。閱讀畫作一如戲劇行為，我們先從右方的母親開始看，她正朝摩西的方向注視著，摩西持續地停留在山上，導致了群眾的不滿。當下空間的雙重性需要兩層視象，也正是波

德羅所要求我們承認的，在一種描述類似主題與媒材之間同時性感知（simultaneous awareness）的層次上。這不只是以頃刻間的明暗法適時表現，兩個全然迥異的時間區域還需以一種複雜的敘述形式來陳述。其結果所呈現的是樂布倫式的寬廣延伸，即以一組簡單的人物再現過去做為主要行動的感情移入，以現在來持續對抗陌生的儀式，並以未來做為寓言神象崇拜的崩解。

樂布倫無疑瞭解到歷史畫家的諷刺意圖，同時他也全然瞭解到，以同時性描述將先後事件予以理想化合併，會使畫家更像詩人而不像歷史家。雖然他從來沒有完全以繪畫來描述像赫里克（Robert Herrick, 1591-1674）所稱的時間之轉移（trans-shifting），他卻提供了一個在主要人物與展現戲劇之間的複雜連接，就以圖中的舞者為例，女舞者被安排在中央的位置是因為她具有較戲劇性的角色，而男舞者只在行動上有所展示。如果我們超越嚴格的戲劇統合概念，而以樂布倫的對比原則來看，就會瞭解到男女舞者實際上，已將舞蹈與其他的感情或行動做了有意義的連接。在空間斷裂的消極暗示中，神話歷史與地方戲劇兩種敘述相互交叉，並以東方的神話來轉變聖經，其結果卻是遭遇到舊約聖經預言的干擾。

五、普桑藝術成就已達詩般的錯綜情節與嚴謹性

相當矛盾的是，樂布倫圖式的精確，為畫作的描述空間打開的卻是不確定性，其不確定的程度，使我們神話的、戲劇性的和寓言的描述，在形成悲劇的結局中，竟變得相互糾纏而令人難以了解。樂布倫的描寫帶有漂浮不定的目光，其論述顯然具有現代感，跟著是菲里畢恩（Andre Felibien, 1619-95）陪伴著我們，他的對話錄摘要重新吸收了樂布倫具推論形式的規範性理性

(prescriptive rationality)，不過菲里畢恩也提出警告稱，找出意圖的主張，可能是一種掩飾借來權威見解的方式。

現在，我們轉進敘述中斷的空間，即通過戲劇性和寓言式的轉折策略，也就是藉由樂布倫和菲里畢恩他們所稱的突變（peripeties），直接進入作樂與聖經之間的論戰，而朝向一種批評性的對稱。對十七世紀的觀者而言，以寓言的第二步驟進入畫面並無多大需要如此做，如此沉重地將現在當作未來的角色來描述，是爲了詮釋的相互平衡（interpretive counterweight），帶有均衡感的神話戲劇最終以悲劇收場，此類象徵性描述在當時非常流行。

法國學院授予普桑以桂冠詩人的榮耀，部分原因是因爲他的藝術成就已達致史詩般的錯綜情節與嚴謹性。就舞台工作人員的角色和將結局交由觀者來決定而言，普桑將我們導入到一種帶有謙虛卻又具強迫性的修辭法。令人難以想像的是，這樣一位藝術家在掙扎於對比的技巧和寓言詮釋之間，他仍能堅守主題與媒材之間的對稱。他繪畫中某些獨特的即時性難免會迷失在相互作用的描述中，但是在展延描寫的過程中也會獲得更多的收成。參照最後完成的畫面，在思及其作爲對稱關係的體系考量上，主題可以牽涉到許多不同的詮釋空間，其涵蓋面可從十七世紀法國僧侶與俗人之間的關係，到圖畫空間的不確定用法，甚至於包括令人敬而遠之的社會評價。

在此畫作完成的一百年之後，亞里山大教皇（Alexander Pope）對瓦波（Walpole）的神職人員所召喚（追憶）的近乎瘋狂的人性貪婪場景加以批評，他所稱的場景也包含了作樂與神像崇拜。有關歷史詮釋提供藝術史資訊的途徑，可以說沒有人像波德羅那樣教導我們這麼多。這些詮釋的歷史總是提供我們瞭解藝術作品更多的知識，不管我們認識多少，它總是讓我們認識得更多。我們並不能完全瞭解藝術作品的主題，一直要到其他描述知識的歷

史具有本身的說法時，我們才能略知一二，就此部分而言，詩意般的描述總會讓人能持久體會出圖畫設計的魅力所在。

討論提綱

1. 波洛克（Jackson Pollock）的行動繪畫，是以一種深沉的不確定感進行創作，這裡所稱的不確定感為何？
2. 〈金牛崇拜〉（Worship of the Golden Calf）最明顯特徵之一就是它的文學性（literariness），把畫中人物的動作或色彩，與詩中的動詞性句法（verbal syntax）相類比，其最終的圖像呈現又如何？
3. 法國學院授予普桑以桂冠詩人的榮耀，其原因何在？



傑克森·帕洛克，〈肖像與夢想〉，1953