

第9章

寫實主義的源起

——從實證主義到社會功能說

提要

1. 在十九世紀中葉，藝術評論主要關注的並不是藝術家的內在生活（inner life）或夢中感知的視象，也不是超自然美（supernatural beauty）的經驗，相反地，審美思想已轉變到此時大家所常稱的「事實」（facts）。
2. 丹納稱，藝術家在面對物象時必須體驗此「原初的感覺」，感覺在這裡指的是描繪在繪畫中的物質本質或是繪畫所給予觀者的效應。
3. 藝術主題和作品風格的決定因素是自然的基本條件和社會的本質結構，這使得個體藝術家發揮的空間變小了。
4. 依普魯東的看法，藝術家可以說是社會改革者的合作者（collaborator），而繪畫的主題和風格是跟著社會改革的藝術功能而來。
5. 他同時認為，藝術家並不是他所創造出來的作品之擁有者（owner），他只是其生產者（producer）。

關鍵字

物質現實(material realities) 實證主義(positivism) 丹納(Hippolyte Taine, 1828-1893) 關係的聚集(aggregate of relationships) 物理現實(physical reality) 種族／環境／時間(race-milieu-moment) 機制的類推性(mechanistic analogies) 自然環境(natural environment) 普魯東(Pierre Joseph Proudhon, 1809-1865) 論藝術原則和其社會功能(On the Principles of Art and Its Social Function)

一、轉向外在世界

浪漫主義時期藝術家的創作動機和製作過程等觀點，主要設定內省(introspection) 做為藝術創作遵行之路，文學家和畫家都很少使用到圍繞我們四周物質對象(material objects) 的外在現實(outside reality)，雖然浪漫主義藝術家在他們的畫中可能曾小心考慮過物質現實(material realities)，他們並不關心物質現實的理論。他們認為，藝術家是藉由強調他的內心視象來創造他的作品，因此，在將他周遭物象製作為原生的物質時，鋪陳和轉化這些視象是依據他的需要來行事，風景就這樣變成了一個感情投射的場域。在浪漫主義的思想裡，自然已變成了如此精神化，以致於其物質的客體特質幾乎被溶解了。

在浪漫主義的藝術思想中，社會和歷史的現實也扮演著小部分的角色，當社會現實被參照時，它變成近乎公開的烏托邦式和神話式，這樣的描述是真實和正確的嗎？此問題並未出現過。大家均知在文藝復興時期的文化裡，藝術的重要工作之一，就是將所看到的世界真實記錄予以呈現出來，而藝術

的理論就是提供能確保再現正確性的規則和過程，在面對此情況時，浪漫主義的思想繼續了文藝復興時期的理念，甚至使用文藝復興時期的術語（Renaissance terminology）。

然而，某些有關藝術家和觀者的基本假定卻有了根本的改變，如今，圖畫、雕像或詩歌被認為，是基於藝術家的靈光閃爍（靈感）或出於其獨特的經驗，而藝術理論即是因應這些新的情況來調整，具暗示性的和召喚性的描述（suggestive, evocative description）替代了理性議論式的論述。

在十九世紀的文化中，對外在和物質現實的感知、生產重要性的認知和對藝術的瞭解等，又重新被人有效運用，此恢復對世界現實和有關藝術的認知，是否與實證主義（positivism）的主導趨向有關連，或是它是否源自其他的資源？無論如何，顯然地在十九世紀中葉，藝術評論主要關注的並不是藝術家的內在生活（inner life）或夢中感知的視象，也不是超自然美（supernatural beauty）的經驗。相反地，審美思想已轉變到此時大家所常稱的「事實」（facts），如今所植入的是全然不同的知識風潮，它呈現在面前的是一種新的進路，然而，問題的本身並沒有根本的改變。

二、丹納的物理現實經驗

丹納（Hippolyte Taine, 1828-1893）是新趨向的重要代表之一，這位才華多樣又多產的作家對十九世紀末有深遠的影響，他特別關注藝術，一八六五年，他在巴黎美術學校講課的開端即表示，所謂審美學（aesthetics）就是對美術（fine arts）做充分的解釋。丹納將藝術區分成兩種類別，一種是再現的藝術（representational arts），包含繪畫、雕塑和詩歌，另一種是數學的藝術

(mathematical arts)，由建築和音樂組成，他反對將繪畫和雕塑與建築連接在一起，此種連接自文藝復興時期以來就一直被遵循著。他主要的興趣是繪畫和雕塑，他的判斷標準較適用於再現的藝術。

丹納在他的講座第一個部分聲稱，他唯一的一個任務即是提供給觀者事實，並將此事實產生的過程展示給觀者。丹納也反對任何具規範性的標準藝術思想，他想要得到的知識是淨化的，而不受任何倫理的、宗教的或形而上的外在思考所影響，其價值的中立性似乎是為了確保真理的存在。

對任何具規範性的標準藝術理論傾向的反對，與丹納的科學態度（scientific attitude）有關聯。在十九世紀中葉，科學主義、尋求系統化、精確化和有效知識的欲望，變成了一種重要的文化力量，並有助於創造能影響許多領域思想的知識風潮。十九世紀中葉丹納的時代感興趣的，既不是自省的也不是修辭學的，而希望所知道的是經由事實的觀察學習而來，此方式不僅在自然科學如此，在道德、宗教和藝術的研究也是。這也就是說，研究人類世界的方法與研究自然世界並沒有什麼不同。

那麼模仿的藝術又如何呢？藝術家不應將他所看到的每一樣東西都模仿，他應捨棄某些部分而僅模仿某些精選的特徵。此一模仿認為，藝術並不僅僅依循自然，也源自藝術家模仿的動力，至於藝術家應該模仿什麼呢？丹納稱，那就是各個部分相互之間的依存關係，藝術家必須再現重要的關係，即他從自然發現到的比例，他需要模仿的是位置的關係，即造形。他解釋稱，簡而言之，即再現各部分關聯在一起關係的聚集（aggregate of relationships），它並非簡單的肉體表象，而是整個身體的邏輯關係。

這裡所提到身體的邏輯關係，並非字面上的簡單字意，丹納在此脈絡

中，實際上指的是形而上的本質（essences）觀念，他稱，藝術作品的目的就是要表達某些本質的或突出的特性，即某些比真實物象還要更清晰、更完整的重要理念。藝術家所記錄的並不是自然的表象，而是眼睛觀察不到的某種更深一層的呈現，就意義而言，藝術作品等同於一種形而上的陳述（metaphysical statement）。

丹納在分析一個藝術家形成的因素時，他並不特別強調高超的技巧，也沒有提到想像力，相反地，他推崇一種他稱之為「原初的感覺」（original sensation）的條件，藝術家將此特質隨身帶至物理現實（physical reality）的經驗。丹納稱，藝術家在面對物象時必須體驗此「原初的感覺」，感覺在這裡指的是描繪在繪畫中的物質本質或是繪畫所給予觀者的效應。藝術家的感覺力並非留在所感知事物的表面，丹納賦予了藝術家某種千里眼般的超人洞察力，他認為，藝術家透過此特別的感覺，可以穿透事物的核心。此外，藝術家的感覺並不是被動等待去接受被感知物象的痕跡，如此機敏又個人化的感覺是非常活潑而具生氣的。

三、種族／環境／時間

今天丹納的名字主要讓人想到「種族／環境／時間」（race-milieu-moment）的綜合概念，尤其是環境，雖然丹納沒有適當地分析此一概念，顯然它包括了物理環境（土壤與氣候）、政治與社會條件以及文化和心理的動力。丹納強調環境的重要，他主要的意圖即在表示，並不是個體藝術家來決定藝術作品的特質，而是所存在的廣泛文化現實。丹納稱，藝術作品決定於一般心靈狀態與周遭環境的聚集，此聚集無疑地顯示了，我們所尋求的藝術創作力量已超越了藝術家的精神、超越了他的想像力和他的獨特個性。

個體藝術家和他獨特的個性與風格，在丹納的思想裡幾乎不佔任何份量，這不只是個人的興趣傾向問題，這也符合有關他的人類哲學觀念。他經常以機制的類推性（mechanistic analogies）條件來思考人類的心靈，人類的特殊才能如鐘錶般具有其機制作用（mechanism）。丹納不討論個體藝術家，而較關心某些藝術創作其主要歷史性建構者的特性，這些偉大的集體創作範例，均對人類文化提出顯著而持續的貢獻。

丹納並舉例稱，希臘人的主要特質即是他們有能力構思讓人理解的理念和意象，值得注意的是，他並不強調希臘藝術之美，而是著眼於其可理解或構成性的特質。丹納對此構思整體包容理念和意象的能力，有一部分的解釋歸因於受到自然環境（natural environment）的影響，希臘鄉村周遭自然的特質，也可在古希臘的社會和政治制度中發現。雖然溫克曼也曾提到希臘風景和氣候對希臘藝術造形的影響，不過，丹納對此古老理念的強調，卻對十九世紀後期的藝術思想具有更深遠的意義。

丹納認為荷蘭繪畫代表一般的北方日耳曼民族，其精神和風格極具代表性，它與地中海古典民族的藝術之間的區別在於，後者偏向於實質多於形式，即美麗外在的真實性，此本能也是荷蘭宗教和文學的特質。相對於義大利文藝復興時期的大師們，荷蘭藝術家沒有能力去簡化自然，他們的目標是完整的現實。十七世紀的荷蘭畫家讚揚人類，但他們的讚揚並未將人類脫離其世俗的環境，事實上，他們想要做的是展示他們的欲望、精力和快樂。

丹納並不僅僅滿足於形成荷蘭繪畫的表現特質，法蘭德斯和荷蘭藝術的主要價值是其色彩的精緻，這種對色彩的感知能力是如何產生的？而色彩的感知能力來自眼睛的教育，大自然又是如何塑造人類和其品味呢？義大利乾燥的鄉村景緻線條主宰了一切，群山凸顯於藍天之間，但是，荷蘭的氣候卻

不同，其影響則會發展出不同的品味價值，低地平線不受關注，而物象的輪廓線較柔和，霧氣充滿空間，斑點主宰於畫面中。自然條件也影響到我們感受物象的方式，物象不會突然出現於環境中，其造形的形成源自不同程度的光線和漸進的混合色調。

藝術主題和作品風格的決定因素是自然的基本條件和社會的本質結構，這使得個體藝術家發揮的空間變少了。我們可以很容易理解到，何以懷疑浪漫主義自省和渴望某種實體客觀基礎的那一代，對丹納所言如此著迷。顯然，此種鼓吹時間科學理念的訊息將會遭遇到嚴厲的批評，後來的世代和其他的趨向也的確引起了一些丹納學派無法回答的問題。然而，對藝術理論家而言，並不總是在考量真理的問題，他經常更關注觀點的歷史力量，而不是內在的一致性。因此，丹納可以說是十九世紀中葉思想特質轉變的重要代表人物。

四、現實主義的面向

我們能將丹納所稱視覺藝術為真誠、權威的運動陳述當做現實主義(Realism)嗎？對此問題，任何人都會保持懷疑的態度，也許，尚沒有任何一種審美觀念，像現實主義那樣多元面向而又如此難以運用。提到現實主義，我們要討論的是一般的傾向，而非一種特定的學說，現實主義在不同的脈絡有不同的含意，此點已無需再強調。

在十九世紀中葉的法國，現實主義已變成了生動知識或意識型態爭論的主題。大家所熟知以張福樂(Champfleury)為筆名的福樂胡生(Fleury-Husson)，一八五七年曾將他的某些繪畫評論文章輯成書名為《現實主義》

的專集，在相同的時間，他的朋友杜蘭提（Edmond Duranty）也在月刊雜誌（1856年11月至1857年5月）上，發表了七篇有關現實主義的文章。此類文章並未對藝術開啓理論性的討論，倒是對現實主義名稱的一般概念進行過一段時間的爭論，有關現實主義的討論，對是否使用此一名詞乃成爲當時法國審美思想的主要論題。

當文學界進行此一爭論時，繪畫與雕塑的生動理論發展又如何呢？此類問題在藝術界比文學界要來得更爲含糊不清，在有關藝術家位置的觀點上尤其如此。現在我們就試著以幾個例子，來介紹一下主宰十九世紀中葉的主要流行思想，雖然這些例子並未提升到有系統的學說，但如果將之放在一起來談，它們仍可顯示出當時某種程度的觀點主張。

五、普魯東的藝術社會功能說

藝術作品最終是要面對社會大眾的，現在我們就談談代表觀眾的思想家。普魯東（Pierre Joseph Proudhon, 1809-1865）是一位哲學家、社會學者、社會改革者、政治家和烏托邦理想主義者，美學和藝術批評並非他的首要工作，他知識上主要致力於社會正義與改革的問題。雖然普魯東主要關心的是社會問題，但他卻與藝術家有持續的交往關係，他認爲藝術創作能反應人類和社會的重要問題，他是柯貝特（Gustave Courbet）的好友之一。一八六五年，普魯東將他歷經三十年的藝術理念輯成專書《論藝術原則和其社會功能》（*On the Principles of Art and Its Social Function*）。

認識普魯東的藝術評論，並沒有如閱讀溫克曼和黑格爾著作那樣，具有像發現新大陸般的喜悅，普魯東的著作經常是相當瑣碎的陳述。但是他的貢

獻仍然顯著，這不只是因為他所關注的問題正是我們這個時代所遭遇到的，同時也因為他的革新態度和意識型態爭論特別具有激發性和預示性。普魯東對藝術的態度有時似乎相互矛盾，他一方面認為繪畫是為了取悅眼睛，他將藝術與人類的自由連接在一起，並聲稱「藝術就是自由」，另一方面他也對社會的性格與藝術的涵意特別關注。事實上，藝術作品的社會面向有時強大到幾乎遮掩住其所有的自然成員，這也導致了他非常關心藝術家的地位問題。

依普魯東的看法，藝術是如此嚴肅又沉重的事務，以致無法留給藝術家單獨的去承擔，因為藝術具有如此巨大的鼓動力量，它來自整個社會而非個體，是社會決定了藝術的主題和運用。具有政治革新概念的普魯東，已預示了某些我們這一代已充分瞭解的理念，他認為，藝術家總是佔有一個位置，他不能只是保持中立而不具色彩，因此，藝術家可以說是社會改革者的合作者（collaborator），而繪畫的主題和風格是跟著社會改革的藝術功能而來。

他提倡現實主義繪畫而反對十九世紀學院繪畫的理念化趨向，他不再說藝術是最榮耀事業之類的話，而回到藝術的基本目的，「藝術工作就是要改善我們、協助我們和解救我們人類。」我們不再反應不是我們的意象，在現實主義繪畫裡，人類將變成了他自己的鏡子。雖然他也接受文藝復興時期視藝術為模仿外在世界（自然）的傳統藝術理論的基本前題，但他支持現實主義再現自然的理由，不同於他的前輩思想家。對普魯東而言，現實主義的再現並不具有獨立自主的價值，它並非目的本身，它只是一個使藝術終極目的成爲可能的工具（means）。

現實主義不只是在表現社會，它也將社會場景和型態當做主題。藝術的社會本質不僅涵蓋了主題和形式，它也主宰了藝術家與他作品之間的關係。

普魯東甚至提問稱，「藝術家是否能任其高興來處理其作品？比方說，藝術家是否被允許去破壞自己的作品？」浪漫主義者的回答無疑是肯定的，有些還會以此行徑為榮。但普魯東持反對的立場，他認為，藝術家並不是他所創造出來的作品之擁有者（owner），他只是其生產者（producer），說得更清楚些，他假設達文西在完成他的〈最後的晚餐〉之畫作後，任由他高興而再將之燒毀掉，以展現他的擁有權（ownership），普魯東對此假定做了如此的結語：「達文西可能是一個妖怪！」

討論提綱

1. 丹納稱藝術家不應將他所看到的每一樣東西都模仿，他所認為的藝術家應該模仿什麼呢？
2. 相對於義大利文藝復興時期的大師們，荷蘭藝術家沒有能力去簡化自然，他們的目標是完整的現實，何指？
3. 「藝術家是否能任其高興來處理其作品？比方說，藝術家是否被允許去破壞自己的作品？」在今天的藝術世界是否仍然成立？