第14章
藝術的表現與詮釋

提要

1.藝術的表現和認知的理論兩者均主張，藝術可以傳達感覺和感情、思想和理念。詮釋非常重要，因爲它幫助解釋藝術。

2.對貝孔的詮釋案例，可說明藝術的認知理論，貝孔的藝術作品傳達了複雜的思想，正如同一種語言(language)。

3.表現的理論主張藝術傳達的是某些感覺與感情的領域。

4.佛洛伊德與托爾斯泰之間的主要不同在於佛洛伊德相信藝術在表現無意識的感覺，佛洛伊德視藝術爲一種昇華(sublimation)的形式。

5.藝術可表現或傳達的不只是感覺但也是理念。克羅塞(Benedetto Croce, 1866-1952)柯林沃德(R. G. Collingwood, 1889-1943)和朗格(Suzanne Langer, 1895-1985)均同意此點。

6.羅蘭・巴特(Roland Barthes)和米榭・福柯(Michel Foucault, 1926-1984)卻輕視藝術家的角色，福柯批評所謂的作者功能，由於強調藝術家的社會和歷史脈絡，福柯的觀點結果類似於杜威和丹托的看法。

關鍵字

表現的理論(expression theory) 認知的理論(cognitive theory) 藝術語言(language of art) 含意(meaning) 脈絡(context) 藝術世界(artworld)〈三聯作〉(Triptych) 抒情主義(lyricism) 抽象表現主義(Abstract Expressionism) 意識和無意識(conscious and unconscious) 昇華(sublimation) 感覺(feeling) 作者已死(death of the author)〈宮女〉(Las Meninas) 再現的再現(representation of representation)

一、好的詮釋必須根據理性和証據

性別與性偏好乃至於國籍、種族、政治和宗教似乎都對藝術的含意具有某些影響。某些藝術作品被人們爭議了好幾個世紀，如〈蒙娜麗莎的微笑〉(Mona Lisa's smile)即是。藝術也像語言般承擔訊息嗎？爲了澄清藝術作品中的意義，什麼是我們必須瞭解的：是藝術家生命的外在事實，還是其作品製作過程的內在事實？我們不能只爲享受而看藝術作品嗎？本文將討論有關意義與詮釋(meaning and interpretation)的問題，介紹並思考藝術的兩個主要理論，即表現的理論(expression theory)和認知的理論(cognitive theory)。

杜威(John Dewey)主張藝術是瞭解文化最好的方式，他認爲，我們需要學習如何從不同的社會去瞭解藝術語言(language of art)，不過此時語言提供的是一種含意(meaning)。藝術語言並不是文字，杜威稱，瞭解藝術正像去瞭解另一個人，也許我們知道如何詮釋我們所愛的人的微笑，但是，我們能以一個句子來簡述此微笑嗎？我們瞭解此微笑的意義是因爲我們的知識，而藝

術也需要文本和文化的知識。佛教藝術不可能有基督教的含意，而沃荷(Andy Warhol)的〈布里洛箱子〉(Brillo Box)也不會爲古代雅典人所瞭解，澳洲原住民的點畫(dot paintings)可能類似巴黎和紐約的現代藝術，但藝術家的目的和意圖卻全然迥異。

藝術的表現和認知的理論兩者均主張，藝術可以傳達感覺和感情、思想和理念。詮釋非常重要，因爲它幫助解釋藝術，藝術得以瞭解，有部分來自其脈絡(context)。對杜威而言，這是一種文化的溝通脈絡，對丹托(Arthur Danto)而言，它是藝術世界(artworld)較專門的脈絡，像沃荷這樣一位藝術家，即在一種使他能賦予某些意義的實際情況中創造了作品，當沃荷展示他的〈布里洛箱子〉時，此箱子已不再似雜貨店中的一般肥皂箱子，而是帶有「這也可以是藝術」(This, too, can be art)的部分含意。

有時藝評家所提出的詮釋卻遭到藝術家反對，比方說，女性主義評論家認爲像雷諾瓦、畢卡索和德庫寧等大師所畫的女性裸體，即反映了男性總是視女人爲他們的繆司女神(muses)或性的產物。因此，如果未經藝術家的同意，一件作品如何能得到其詮釋的合法性？

我們可以詮釋一件作品如何傳達思想、感情和理念的功能。一個好的詮釋必須根據理性和證據(reasons and evidence)，同時應能提供一種豐富、多元而具啓發的方法，以理解一件藝術作品。有時一種詮釋甚至於能將藝術的經驗，由矛盾轉化爲賞識與瞭解，如果以作品爲例將有助於詮釋。

二、藝術的認知理論正如同一種語言

雖然以絕對的意義而言，沒有任何詮釋是眞實的，不過，某些藝術的詮釋仍然值得一談。現在讓我們來檢視，有這麼一位藝術家，他的作品常引起詮釋的爭議，他就是英國愛爾蘭籍的法蘭西斯・貝孔(Francis Bacon, 1909-1992)，貝孔所畫的人物，似乎都呈現出扭曲與絕望的模樣，他的人物扭曲變形，他們張口嘶喊。觀者常稱貝孔將人畫成像生肉塊，只要一看到他的作品即會得此初步印象。

就以貝孔一九七三年的傑作〈三聯作〉(Triptych)爲例，圖中央一名男性人物坐在洗手間裡，作品予人暗淡與不安，有種近乎死亡的感覺，造形特徵抵銷了直覺的情緒衝擊。此三聯作的手法本身令人聯想到宗教的圖像與神壇，人物的痛苦已被穩定的構圖和深而不尋常的色彩所抵銷，瑪麗・雅貝(Mary Abbe)對此作品所呈現的張力，作了如下的評論：

「在他所有作品中的污穢與殘忍裡，具有某種不可否認的美，甚至於在畫面上還存在著一絲寧靜，貝孔可以說成就了一種抒情主義(lyricism)，此抒情主義甚至使他那恐怖的主題，可與畫中的室內素描空間景物相容共存。粉紅、柿紅、紫丁和水藍色的閨房背景，與他肉色人物的優雅姿勢相結合，予人一種風格化的雅緻印象。」

評論家們以各式各樣的手法集結他們的詮釋，有些人並不重視感情與含義的追求，而只把焦點放在構成美(compositional beauty)上，像形式主義(formalist)評論家大衛・西維斯特(David Sylvester)即強調貝孔的抽象運用，而不管他畫面上的悲慘內容，西維斯特對貝孔作品中的直覺感情特質不予重視，

也似乎走得太遠了。西維斯特看到貝孔畫中血淋淋的張口嘶喊，只是將之當成對粉紅、白色和紅色的無害研究，就詮釋貝孔的作品而言，西維斯特的早期評論可以說是不足的。

爲了修正西維斯特過度的形式主義方法，有些評論家走向相反的極端看法，而採取傳記心理分析式(psychobiographical)的詮釋，因爲貝孔與他父親的關係惡劣，他父親曾因他青少年時代的同性戀行爲而鞭打過他，他的情況足夠做爲佛洛伊德心理分析的對象。或許貝孔還有其他方面的生活面向反映在他的藝術中，他畫中恐怖的意象，可能表現的是他在第二次世界大戰倫敦大轟炸後清理屍體的經驗，貝孔傾向一種酗酒、賭博和經常性的性惡作劇等瘋狂生活。

貝孔自己卻反對別人以他個人的夢魘或所推測的二十世紀不安，做爲閱讀他作品的說法，他聲稱他的作品只涉及繪畫。他非常迷戀的畫家有維拉斯蓋茲、畢卡索和梵谷，貝孔曾以他自己的特有風格，將一些知名的大師作品予以再創造，他的作品的確賦予了一種嶄新而不同的時代意義，我們無法全然相信貝孔會完全排除他的傳記因素，它多少總爲他悲慘的繪畫內容提供了一些背景脈絡。

另一位藝評家約翰・魯塞(John Russell)則認爲，貝孔曾利用連續拍攝的動態攝影圖片，創作了一些奔走的狗和摔跤的男人之意象。魯塞認爲，貝孔想要藉此手法來模糊再現與抽象之間的界線，他除了以此挑戰傑克森・波洛克(Jackson Pollock)等抽象藝術家外，他也賦予了攝影以新的處理手法，似乎是在否認攝影可以替代繪畫做爲寫實描繪媒介的說法。

在藝術世界裡，是否同意貝孔作品的含義，已成爲藝評圈典型的爭論焦

點，此衝突也不是不能解決，藝評家們總會幫助我們對藝術家的作品有更多的認識，並對作品有更多的瞭解。最好的詮釋會在兩方面都關照到，既注意貝孔的形式風格，也會注意他的內容，我們雖然不能將他的藝術還原爲他的傳記，但他生命中的一些事實，卻顯示了他人物描繪的原由。當然，內容並非代表全部，貝孔的造形、構圖和素材，也都至關重要。

對貝孔的詮釋案例，可說明藝術的認知理論，貝孔的藝術作品傳達了複雜的思想，正如同一種語言(language)。而另一種可適用於說明貝孔藝術的是表現的理論，它主張藝術正像歡笑或嘶喊般可以傳達感情，貝孔的確表現了感覺，他的某些畫作本身(不僅是他作品中的人物)似乎即在嘶喊著。

三、表現性(expressiveness)是在作品中而不是指藝術家

正如我們所預期的，表現的理論主張藝術傳達的是某些感覺與感情的領域。俄國小說家里歐・托爾斯泰(Leo Tolstoy, 1828-1910)在他的知名文章〈什麼是藝術？〉(What is Art？)中即主張此一觀點，他相信一個藝術家的主要工作是表現和傳達感情給觀眾：「要召喚一個人的感覺，他必須再一次的體驗，並藉由文字中的運動、線條、色彩、聲音或造形來召喚此一感覺，如此傳達了這種感覺，而他人也體驗到此相同的感覺，這就是藝術的行爲。」

某些藝術家或藝術風格實現了表現的理論，像抽象表現主義(Abstract Expressionism)即似乎全在表現感覺，比方說，德庫寧(De Kooning)的裸體似乎表現了藝術家對女人的曖昧和複雜的感覺，諸如誘惑、懼怕和吞噬。馬克・羅斯可(Mark Rothko)的暗色繪畫似乎是在表現消沉和憂鬱的感情，而貝

孔的繪畫則表現不安和絕望。表現的理論也似乎適用於音樂，巴哈的音樂一如華格納的音樂在表現基督教的精神性。表現也發生在現代音樂中，波蘭作曲家彭德瑞基(Penderecki)的〈廣島受難者的輓歌〉(Threnody for the Victims of Hiroshima)，一開始即是一連串高音調的小提琴尖銳聲，似乎在表現後核子時代的痛苦尖叫。

然而，某些理論家在批評托爾斯泰時指出，藝術家在表現感覺時並不需要具有此相同的感覺。如果貝孔花了數週或甚至數月來完成他一九七三年的〈三聯作〉，他似乎不可能在所有的時間都去感覺相同的感情，同樣地，彭德瑞基也沒有必要在他彷彿感覺一個城市遭原子彈摧毀時才來創作他的作品，他最初是以不同的標題寫此具表現性的音樂，廣島二字是後來才加上去的。當音樂或藝術在表現某種東西時，或許需要更注意如何安排作品，而不是藝術家在特定的日子感覺到什麼，表現性(expressiveness)在作品中，而不是指藝術家，此表現性正是使彭德瑞基的音樂能在非常不同的脈絡中有效地產生作用。

四、佛洛伊德視藝術爲一種昇華(sublimation)的形式

另一位視藝術爲表現的理論家是先驅心理分析大師西格蒙德・佛洛伊德(Sigmund Freud)，顯然，佛洛伊德與托爾斯泰之間的主要不同在於佛洛伊德相信藝術在表現無意識的感覺，佛洛伊德描述某些基於生物性的意識和無意識(conscious and unconscious)的欲望，會未經證實地在可預期的人生道路上發展，他對人的心智和藝術表現的說明非常具有影響力。佛洛伊德視藝術爲一種昇華(sublimation)的形式，一種可以替代我們生物性欲望實際滿足的快

樂，佛洛伊德解釋：

「藝術家爲本能的需要所驅策，他渴望獲得榮耀、權力、財富、名望和女人的愛，但是他缺少達致這些快樂的工具。因而像其他具有不滿足渴望的任何人一樣，他從現實閃開，而將所有他的關心與所有他的性衝動(libido)，轉移到他幻想生命願望的創造，此方式極易導致神經質的病症(neurosis)。」

藝術家以操作幻想或白日夢(day-dream)來避免神經病，一如其他人一樣提供了一般性的快樂素材。

昇華乍聽起來像是一種消極的概念，因爲當我們無法得到眞實的東西時，總會想到昇華，不過，佛洛伊德卻主張昇華具有極高的價值，部分原因是因爲它可以促發人類產生像藝術和科學般的神奇東西來。佛洛伊德研究傳記是爲了試圖瞭解藝術家的個人歷史，以便強調藝術作品與創作者之間無意識感覺和欲望的關係。

自佛洛伊德之後，理論家們經常發現具洞察力的心理分析詮釋，一位心理分析師可能以去勢的焦慮(castration anxiety)之說詞，來解釋德庫寧懼怕壯碩女性裸體的心理，其他知名心理分析研究包括佛洛伊德對哈姆雷特戀母情結(Oedipus complex)的說明。

佛洛伊德對達文西(Leonard da Vinci)作品的討論集中於童年的記憶，即達文西對一隻猛禽飛到搖籃探他之記憶，達文西的義大利文描述在德文版被誤譯，而使佛洛伊德將此鳥當成了一隻禿鷹。他認爲我們可以在達文西名作〈聖母與她的母子〉作品中見到此禿鷹的意象，佛洛伊德繼續分析達文西的意象，諸如蒙娜麗莎的微笑和兒童的頭像，佛洛伊德在分析這些意象時參照

了達文西的童年:

「如果兒童的頭像是複製他童年時的自己，那麼，微笑的女人正是複製他母親卡特麗娜(Caterina)，不過我們同時也懷疑他母親擁有神祕微笑的可能性，當他再度在一位佛羅倫斯女士身上找到那失去的微笑時，即使他陶醉得不得了。」

並不是每一表現理論都需要接受心理分析的假定，佛洛伊德的理論的確要求很多，它探討包含無意識的欲望、性衝動、昇華的邏輯等等，下面我們談談還有一些表現理論家，他們並不強調傳記，而著眼於藝術本身，他們主張藝術是有能力表現更具自覺意識的理念和信念。

五、藝術既表現感覺也傳達理念

無論是托爾斯泰或佛洛伊德，表現理論的主要問題乃是它太限定於堅持藝術只能表現感情（意識或無意識），古代的悲劇和中世紀的大教堂，禪花園和歐吉芙(O'Keeffe)或貝孔的繪畫，都不僅僅在表現感情，它們表現信仰體系、宇宙及其秩序的觀點、藝術的抽象理念等等，此不同的意見即是說，藝術可表現或傳達的不只是感覺也是理念。

此種表現理論的修正或加強版已爲不少人所開發，其中包括克羅塞(Benedetto Croce, 1866-1952)柯林沃德(R. G. Collingwood, 1889-1943)和朗格(Suzanne Langer, 1895-1985)，雖然他們觀點的細節不盡相同，但三人均同意藝術可以同時表現或傳達理念和感覺，朗格甚至辯稱，實際上在表現理念和感情之間並無如此明顯的界線：

「感覺(feeling)這個字在這裡必須採取廣泛的解釋，它意指所有可以被感覺到的東西，從生理上的知覺、痛苦和舒適、激動和鎮靜，到最複雜的感情、智慧的張力，或一個人類自覺生命的穩定情調(feeling-tones)。」

藝術家經常爲人所羨慕，因爲他們能藉由原創的、機敏的和獨特的方式來表現理念，朗格解釋稱：

「有時我們對所有經驗的理解已經由隱喻的象徵(metaphorical symbol)所調整，因爲經驗是嶄新的，而語言所使用的文字和片語只是一些熟悉的概念。但我們所沉思主觀現實的象徵呈現(symbolic presentation)卻具有實驗性，已超過了我們所使用的字詞，它不可能受限於語言的基本框架。」

當托爾斯泰認爲藝術家有一種能衝進作品的感覺時，柯林沃德則辯稱，就某種意義言，藝術的製作是先於感覺的，表現藝術裡的感覺，可以說是瞭解感覺的一部分，他解釋說：「一個人除非他已經表現了他的感情，否則他尚不知什麼是感情，因此，表現的行爲即是對他自己感情的一種探索，他正在試圖尋找感情的眞象。」當觀者跟隨著藝術家的努力時，我們即再創造了自我發現(self-discovery)的過程，因此，我們也變成了藝術家。我們要知道，一個人之所以被稱爲詩人，乃是基於他能夠使我們成爲詩人的這個事實。

六、傅柯假定藝術作品具有其本身的含義

表現理論總是在強調個體藝術家的欲望和感情，但最近所謂「作者已死」(death of the author)觀點的支持者，像羅蘭・巴特(Roland Barthes)和米榭・福柯(Michel Foucault, 1926-1984)卻輕視藝術家的角色，福柯批評所謂的作者功

能(the author-function)，他認爲我們太過於鎖定以順從作者的意圖來尋求正確的詮釋。福柯曾在他一九六六年出版的〈詞與物〉(the Order and Word)的首章中，以維拉斯蓋茲(Velazquez)一六五六年所畫名作〈宮女〉(Las Meninas)爲例，來解說他的詮釋觀點。

維拉斯蓋茲的此幅巨作是一幅描繪西班牙小公主與她的女僕之肖像畫，他們呈現在一處大房間內，圍繞在她們四周的其他人物，包括藝術家本人，他正站在畫架的前面，我們還可以看到一隻狗、窗戶、門口、壁上的畫及背景遠方的一片鏡子，該鏡子正反映著小公主雙親的模糊形象，也就是藝術家的雇主西班牙國王與王后。

傅柯在描述這幅畫的視線路程時，將之稱爲「再現的再現」(representation of representation)，此作品描繪了許多模式的視覺現實，其中包括圖畫、門口、人物，甚至於光線本身。傅柯並非以作者藝術家的說法來詮釋作品，而是以作品的時代觀點來解說，傅柯將此種文化觀點標示爲一種「認識論」(episteme)，〈宮女〉即代表著早期的現代認識論，它著眼於自我意識和觀察世界的觀者之角色。福柯認爲，諷刺的是依此認識論，並不能眞正地知覺到他自身，做爲觀者的我們似乎已被國王和王后所取代，他們才是畫作的擁有者和委託者，也就是畫作的眞正觀者，同時我們也無法見到或擁有完成後的畫作，因爲我們只能看到畫的背面。

傅柯對〈宮女〉的詮釋遭到一些學者的挑戰，他們認爲傅柯誤解了畫家使用透視的細節，也許鏡中的形象反映的並不是做爲假設觀者的國王和王后。避開此一說法的關鍵點在於，儘管傅柯反對我們以檢視藝術心靈來詮釋藝術的主張，他仍假定藝術作品具有其本身的含義，意義並不像藝術家那樣關注欲望和思想，而較關注於他們所生存和工作的時代。藝術家與其他包括

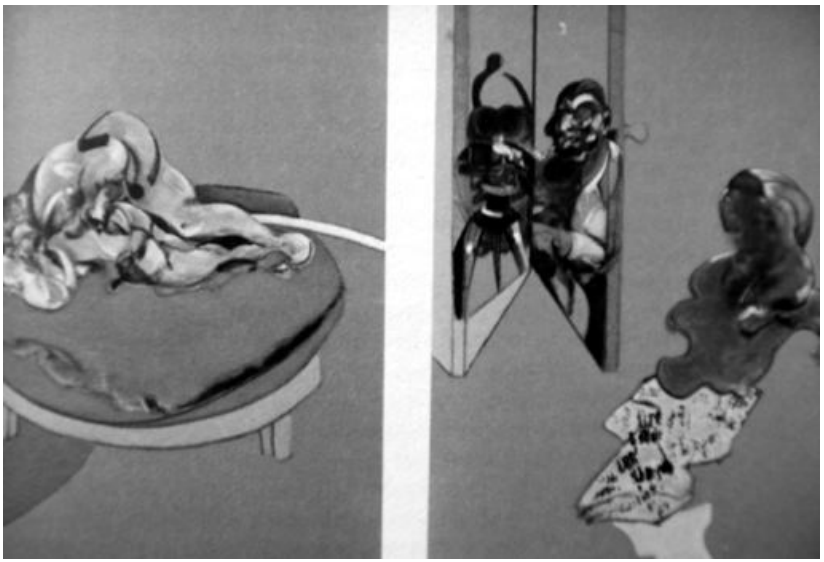
哲學家和科學家等知識分子一樣，分享著既有認識論的主題關照(thematic concerns)。由於強調藝術家的社會和歷史脈絡，傅柯的觀點類似於杜威和丹托的看法，他們都似乎同意藝術具有含義，而此含義根據的是一般的文化和特定的歷史脈絡而來。

討論提綱

1.昇華(sublimation)

2.作者已死(death of the author)

3.「再現的再現」(representation of representation)



法蘭西斯•貝孔，〈人體習作〉，油彩，1970

維拉斯蓋茲，〈宮女〉，油彩，318x276cm，1656，馬德里普拉多美術館