

馬格里特與藝術品的再現

閱讀 Petra Von Morstein,

"Magritte: Artistic and Conceptual Representation"¹

王 潔

前言

壹、藝術理論研究路徑的轉向

藝術品到底可不可以定義？這是長久以來倍受美學界關心與爭論的議題。1956年，懷茲（Morris Weitz）在這場論戰中豎立起劃時代的里程碑²，受到維根斯坦的啓示，他認為藝術是個開放概念，而開放概念便不具有實質定義，亦即，我們無法為藝術找到充分與必要條件。因此，合理的難題不是去問「藝術是什麼？」，而是「藝術是哪一種概念？」也就是說，藝術理論的工作是要去闡明藝術概念的實際用法及其使用條件。接下來，懷茲就嘗試闡明人們對「藝術」這一概念的實際用法，他區分出一般人使用「藝術」這一辭彙時，它的概念是多義性的，既是認識性（描述性）的，也是評價性的。而當人們對藝術下定義時，實際上是將藝術這一概念評價性地使用，這時候的「藝術」，實際上指的是「好的藝術品」或「我所推薦的藝術品」，而不是「所有的藝術品」，不是認識意義上或分類意義上有別於非藝術品的「所有藝術品」；實際上是帶有選擇性的讚美，而非全盤描述。因此，評價性地給出「藝術的定義」，其實真正給出的是「我所推薦的好藝術品的評價判準」，而非「所有藝術品的認知判準」。

在闡明藝術概念的實際用法時，懷茲開啓了藝術或美學研究的新路徑，但，理論或定義並不因為藝術是個開放概念就無用武之地，相反地，理論或定義之建立仍可以幫助人們解釋藝術概念的用法。事實上，「藝術」這個開放概念在每次使用中都受到一些條件的限制，多多少少都被封閉或劃出界限，因此，人們仍然可以從藝術的不同用法上探究藝術的不同性質。

¹ 本文出自 *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (NY: Greenvale) Vol. 41, No. 4, summer 1983, pp.369-374。

² Morris Weitz, "The Role of Theory in Esthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15 (1956) pp.434-443。

Von Morstein 1983 年的研究也是從這一路徑出發，雖然深受蘇珊·朗格的影響³，但她並不為藝術下定義，而是轉向去解釋某些人們已然肯認的「藝術品」——例如馬格里特之繪畫——的性質。為了解釋的需要，她建立了一套解釋模型：我們或可稱之為「Von Morstein 式的再現理論」。由於馬格里特的繪畫中包含了「一般性再現」與「藝術性再現」，因此這套再現理論最重要的工作就是去區分上述兩種再現，藉著區分的工作，釐清「藝術性再現」是藝術品的必要條件，而一般「非藝術性再現」則可有可無，不是藝術品所必需。「藝術性再現」是個初步的分類，大部分的藝術品都符合這樣的條件，想要呈現馬格里特繪畫的特色，還需要進一步細分，經過比較分析，作者將馬格里特的作品歸類為「藉由概念性再現而達致藝術性再現」這一再現類型的繪畫。當人們認定馬格里特的繪畫是藝術品時，原因何在？答案不只一種，不過，Von Morstein 試圖用她的一種「藝術性再現」觀點來進行闡釋，她認為這種闡釋不但可以突出馬格里特的特色，更可以藉著馬格里特的作品來例示大部分藝術品的原則，乃至於觀者美感經驗的條件。接下來筆者就先整理她的論點，評估她的推論結構是否合理有效，本文最後，再提出自己的評論。

貳、Von Morstein 式再現理論的論述脈絡

「再現」這個主題的探討既早且廣，縱向上，可以上溯到希臘時代柏拉圖與亞里斯多德對藝術的討論⁴，橫向上，則不只是藝術範疇內，舉凡哲學與心理學的領域也都有數種再現理論。因此，面對本文，首先必須弄清楚的是作者是在哪個脈絡下談「再現」。作者 Von Morstein 是加拿大 Calgary 大學哲學系的教授，本身的專長是心之哲學與美學，對心理學、文學、藝術也都有研究。從她的背景看來，可以假設她的再現理論是橫跨藝術、哲學與心理學三大領域的，不過筆者並不打算深究其理論源頭，本文的重心將擺在這篇論文的解讀、分析與評估上。根據筆者對這個主題的了解，雖然作者常常提到維根斯坦，但她的研究似乎不是針對美國分析哲學家 Goodman 的再現理論而發，從引用書目和文脈看來，她的再現觀可以從最近的 Gombrich、Langer 一直上溯到康德、亞里斯多德。其中，最相關的應當是亞里斯多德與 Langer 的理論⁵。

³ 見 Petra Von Morstein, "Understanding Works of Art: Universality, Unity, Uniqueness," *British Journal of Aesthetics*, Vol. 22 (1982) pp.351-360, 以下引用這篇文章時皆簡稱為 "Understanding"。

⁴ 見 David Summers, "Representation," *Critical Terms for Art History*, ed. by Robert S. Nelson & Richard Shiff, (Chicago: The University of Chicago, 1996) pp.3-16。

⁵ 見 "Understanding," p.351。

長久以來西方對藝術再現的討論中，包含了三個因素：**物體、它實存的形象**（如繪畫）、以及**心像**（mental image）。其**心像**被比喻為心靈製作的圖畫，它在這三者中有著特殊的地位，它本身就是介於前兩者之間的一個再現，為物體之實際形象（如繪畫）提供模型或意向目的（intention）。因此吾人比較不說繪畫與物體相符合、相一致，而是說繪畫與人們的情感、感知、概念相符合、相一致。

一般而言，提到「再現」有兩層含義，首先，再現是一種關係，再現關係將「再現者」⁶與「被再現物」⁷聯繫了起來。亦即「被再現物『出現（present）』於再現者中；再現者『再現（represent）』了被再現物」。其次，「再現」關係暗示著產生關係的這兩端，彼此之間形式⁸上的特質是相互呼應、雙方共享的。這一點也就是為什麼雙方之間的關係不是或不只是「表現」、「象徵」關係，而是「再現」關係的意義了。

文本論點解讀與評估

依照文本的論述結構，本篇報告將分成四大部份，以文本核心議題為標題⁹，分別處理「一般再現與藝術性再現的差異性」、「一般再現作為藝術性再現的細節」、「透過畫作分析來說明難以證明的『藝術性再現』」、以及「從作品到美感經驗的連結」等問題，每一部份都先對文本進行解讀整理，再於「小結」部份提出筆者對這一部份的關鍵性推論所作的評估。

壹、一般再現與藝術性再現的差異性

一、一般再現理論的基本問題：使藝術是再現的，卻不是自主的

談論再現的問題，首先應當對「再現」有所界定，Von Morstein 先將一般人對再現的定義描述出來：一般而言，諸「再現關係」是由一位代理人（agent）為著一個目的而建立起來。由於再現物（the representing object）是用來指涉被再現物（the represented object），而再現關係被建立起來有其目的，以致於此目的的一個功能即

⁶ 再現物：The representing object。在藝術性再現的脈絡中通常指的是藝術品，本文在藝術性脈絡下將其譯為「再現者」，以強調藝術品的獨立自主特質；在一般脈絡下，則將其譯為「再現物」。

⁷ 被再現物：The represented object。通常指的是「心像」而非「實物」。本文譯為「被再現物」或視需要譯為「被再現經驗」。

⁸ 指邏輯形式。

⁹ 原文內文部份並無任何標題，因此這裡整理出的標題與重要觀點是筆者個人的解讀。

是「指涉 (reference)」。「指涉作用」與「再現關係」所持續的時間一樣，一旦目的被完成或被放棄，指涉暨再現關係即刻終止。¹⁰

從這個定義可以得知，一般所謂的「再現」包含了下列幾個要項：「代理人」、「目的」、「再現物」、「被再現物」、「再現關係」、「指涉作用」與「指涉時間」。這樣的定義頗為清楚，但是不是適用於藝術品呢？是否能增進吾人對藝術品的了解呢？依照上述的定義，再現者（藝術品）用來指涉被再現物（實物或心像），這意味著「被再現物」是第一物（primary object），「再現者」（藝術品）則是第二物（secondary object）¹¹，第一物先於第二物。在這種定義之下，藝術品變成了第二物，也就是次要的、有著時間限制與目的性，這顯然與一般抱持的藝術品概念相衝突，一般所謂的藝術品，是自主的（首要的）、自足的、超時間且無目的性——並且也是再現的。如果說對藝術品所抱持的這些概念不需質疑，那麼「再現」和「自主」等等特性應當是可以共存而不相矛盾的。之所以產生了矛盾，很可能就是因為前面對「再現」給出的一般定義有所不足，該定義不能適切說明藝術品的再現現象，而產生了這種矛盾假象。

二、解決問題的策略——論證「藝術性再現」不同於一般再現

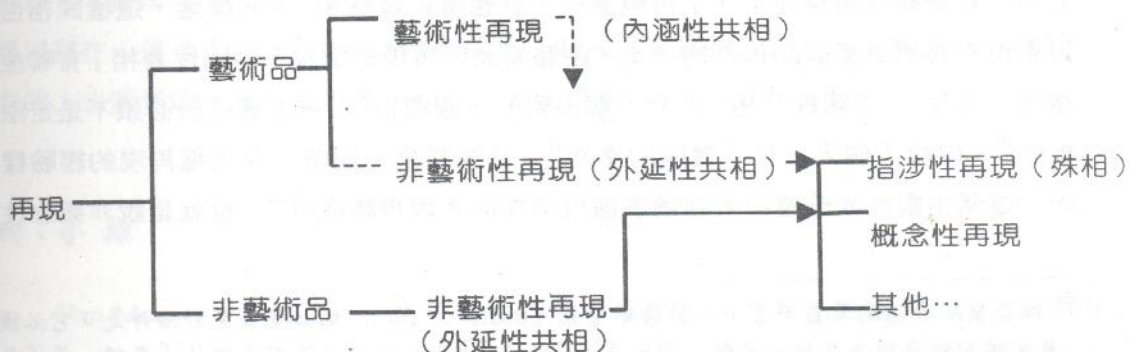
因此，Von Morstein 接下來的工作便是要在一般再現理論的基礎上更細緻地區分出足以解釋藝術品的再現理論，她稱呼藝術品的這種再現為「藝術性再現」（artistic representation），以別於一般的「再現」。Von Morstein 所謂的「藝術性再現」觀點，主要是受到亞里斯多德的啓示¹²，她認為對於「藝術性再現」的說明將能澄清前述「再現」與「自主」相互矛盾的表象，而能夠說明為何一件藝術品既是再現的，也是自主的。

¹⁰ 本論文中標楷體引文部份，英文原文皆並無引號，引號的使用是筆者為區隔特定名詞以求達意而加用，參見 Petra Von Morstein, "Magritte: Artistic and Conceptual Representation," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, Vol 41, No. 4, p.369。以下引用本文處皆簡註為 "Magritte"。

¹¹ 作者 Von Morstein 在文章 "Understanding" 中，認為一般再現關係的這一種「類型/表徵 (type/token)」（被再現物/再現物）關係中，類型先於表徵，表徵次於類型，因此表徵是個第二物。作者把這種再現關係稱為非個人的（科學的）類型/表徵關係，這種再現關係是客觀地合於目的性。但藝術性再現關係中的類型/表徵關係不同（參照本文註 14），作者對照性地稱後者為「個人的（藝術的）類型/表徵關係」，為無目的性。另外，還有第三種主觀地合目的性的「非類型/表徵關係」：仰賴一能動者去建立並應用一再現關係以追求一個特定的、暫時的目的，當目的達成或喪失時，再現關係之持續也就終止了，見 "Understanding" pp.360-361。（「表徵」是指類型的任何具體樣本，可被描述為那種單個類型的實例）。

¹² 亞里斯多德有關詩人（相對於哲學家）對普遍真理（universal truth）之論點，見 Aristotle, Horace, Longinus, *Classical Literary Criticism*, T. S. Dorsch, trans., (NY, 1965)，尤其是第六至第九章。（pp.51-56), (pp.69-74)

「藝術性再現」可以說是 Von Morstein 的核心關懷，這意味著她對其他再現理論的不滿足，等於是在追問「藝術品到底再現了什麼？」或「藝術品如何再現？」等根本問題，也可以看作是從再現的面向來解釋藝術品的特質。那麼，她採取什麼策略來說明「藝術性再現」呢？她用對照的方式來釐清極易混淆的再現類別，就分類原則來看，類同是「再現」，種差是「藝術性」。若以圖示¹³表示，可以將複雜的再現類型簡化如下：



從這個簡表可以看出，作者對再現所作的區分異於他人，首先強調的是「藝術性再現」與「非藝術性再現」的差異；其次，「非藝術性再現」主要包含了「指涉性」與「概念性」再現，這兩者雖非藝術性再現所必須，但可以是藝術性再現底下包含的子集合，是藝術性再現的兩個面向。這些說明仍十分抽象，然而，Von Morstein 認為馬格理特的繪畫中交互作用著的正是這些容易混淆的再現類型，因此 Von Morstein 先區分上述的再現類型，緊接著就對馬格理特的繪畫作分析，以論證「指涉性」與「概念性」再現是「藝術性」再現的兩個面向。

三、「藝術性再現」：使藝術品既是再現的也是自主的

什麼是「藝術性」再現？詳細的論述可以從 Von Morstein 1982 年發表的文章 "Understanding Works of Art: Universality, Unity, Uniqueness"¹⁴ 上看到。亞里斯多

¹³ 作者並沒有給出這樣的分類架構，這是筆者綜合作者 "Understanding," 與 "Magritte" 兩篇論文整理出來的再現架構，有關這個架構圖的說明，請看下面「三、藝術性再現」部份。

¹⁴ 藝術性再現所在現的是一種經驗，一種共相，即「內涵性共相」(intensional universals)，這種共相具有整體性、不能被充分描述（即不能被一個概念充分再現），而是由一個非概念的某物以「展現其形式」的方式再現出來，並且每一個藝術品所再現的共相都是一種獨一無二的經驗。藝術性再現可以說是無目的的，或說，它的目的是內存於再現物中的。換句話說，藝術品獨立於任何外加的、異質的目的之外。倘若藝術品是用來服務某人之目的（包括藝術家之目的），那麼它不被看待成為藝術品；吾人可以用雕像來堵住門口，但這種情況下不是把它看作藝術品，而是把它當成石頭一般。見 "Understanding," pp. 350-60。

德在《詩學》中曾說「悲劇(的情節)再現了一種行動」¹⁵。Von Morstein 類比地說：藝術品再現一種經驗，亦即：一個共相¹⁶。這種共相可以包含數個子集合(數種再現)，其中作為藝術品之必要條件的，即是「藝術性再現」，也就是藝術品作為一個整體所再現出來的經驗。這種藝術性再現所再現出來的共相被作者稱為「內涵性共相」，因為它是藝術品再現中具有代表性的內容，相對的，便稱呼一般非藝術性再現出的共相為「外延性共相」¹⁷，因為這些共相也可以是但不必須是藝術品的再現所必須。除此之外，非藝術性再現並不一定再現共相，它也會再現殊相¹⁸，同樣地，這種殊相也可以是但不必須是藝術品再現的子集。由藝術品所再現的這種「內涵性共相」有哪些特徵呢？首先，「內涵性共相」包含了藝術家的主觀成份¹⁹，這主觀成份必須不是定型刻板的²⁰，但與「個人」和「實際的事件」²¹分離開來。同時，在這種再現的經驗樣式內，這個主觀性成份還必須強過那種可描述的客觀經驗成份²²，也就是說非概念性成

¹⁵ 以亞里斯多德的意義而言，一個情節整體(unity of plot)的必要暨充分條件是：它必須也具有被它所再現之共相(行動)的形式。Von Morstein 認為亞里斯多德的「再現」是「作為表徵之藝術品」與「作為類型之一種經驗」間的關係，是一種「類-種關係(type/token)」而非「全體一部份關係(class/member)」。

¹⁶ 共相：a universal，指一般性、普遍性的經驗，相對於殊相(particulars)之個別經驗。對藝術品而言，再現一種普遍經驗就是把這種經驗展現(show)出來，而非描述出來。觀眾要理解藝術品，就必須理解藝術品再現了什麼，他們必須藉由藝術品展現出來的東西而得以理解這個藝術品再現了什麼。參照“Understanding,” “Magritte,” p.369。

¹⁷ 非藝術品所再現的共相不是藝術品的必要條件，作者乃稱之為「外延性共相」(extensional universals)；同時，非藝術品也再現「殊相」(particulars)。「外延性共相」，就像'table'、'blue'這種共同認知的經驗，具有因果關連性與邏輯必然性，根據正確使用之規則，一個「概念」或一個「描述」可以將其充分再現，典型上，其所再現之共相是不完全的，再現物由再現之獨特目的所決定，此目的可以是非常精確的。這種情況下再現關係之建立是為了某一清楚的目的，目的消失或達成時，再現關係便停止。(以上「藝術性再現」與「非藝術性再現」的區分是整理自“Understanding”)。

¹⁸ 殊相 particulars，例如文章後面將談到的指涉性再現，是獨特、可分辨確認的「被再現物」，其對應的「再現物」可以在現實界實際指出來。

¹⁹ subjective component：主觀成份，意指藝術品由藝術家這個主體製作而成，其再現出的這種內涵性共相不是純粹的客體，它是自在又是自為的，既是被描述的客體，又是描述著的主體。

²⁰ stereotype：譯為「定型刻板的」或「刻板慣性的」。作者這裡強調的是，一般共相指的是普遍認知的基礎，像是概念；但藝術品所再現的內涵性共相雖然是一種共相，強調的是人類情感、經驗的共通性，而不是概念的部份，內涵性共相的非概念化部份必定強過概念化的部份。

²¹ actual occurrences：為個別經驗，意指內涵性共相雖非概念經驗(一般共相)，也非可以實指的個別經驗(殊相)，而是「亞里斯多德式的共相」，亞氏相對於柏拉圖，他的「共相」與「殊相」並非二元對立，乃是互相依存，共同組成事物之「本質」。因此，為了清楚闡釋而將共相與殊相分離，其實二者不可斷然區分，「沒有全然獨立於經驗之外的特例」，殊相是共相的一個子集，因此也再現了共相的一面；而共相也包含了殊相之主觀性。

²² 作者這裡作為前提的假設是：「每一種經驗都有一個「非-概念化」的成份：這就像是對我而言擁有經驗 E，靠著經驗 E 的成份，我的一個經驗必然是我的，一個極為獨特、私人的、必然脫離概念化的成份。」(“Magritte,” p.369)

份強過概念性成份，非語言描述成份必須強過語言描述成份；亦即，「藝術性再現」所再現出來的經驗，這種「內涵性共相」，本質上雖然並不排他²³，但它主要在於顯示不可說的東西；這種內涵性共相，這種藝術品再現出來的經驗，就認識上而言，只能藉由藝術品再現出來時，才可以認識到，它不是獨立於藝術品之外，也不是藉由描述或分析而被認識。由於內涵性共相不能在藝術品之外被獨立地確認，這就意味著被再現經驗（內涵性共相）不能獨立地等同於藝術再現關係中的一個項，被再現經驗依賴再現者（藝術品）而存在；再現者（藝術品）必先存，被再現經驗（內涵性共相）才得以存在；這樣 Von Morstein 便推論出：藝術品是個第一物，因此藝術品也就是自主的；也就是說，藝術品既是再現的（藝術性再現），也是自主的。

四、小 結

Von Morstein 定義之下的「藝術性再現」，由於被再現物（內涵性共相）依賴再現者（藝術品）而存在，因此藝術品仍然是個第一物，這就免除了其他再現理論所未能解決的難題。但在此同時似乎出現了其他的難題，我們發現 Von Morstein 推論的過程無法證成或證偽，因為她的論點幾乎都是「先驗的」，在她先後寫下的兩篇文章中，她都沒有論證「悲劇的情節再現一種行動」如何就能類比性地導出「藝術品再現一種共相」；此外，藝術性再現所再現出來的「內涵性共相」具有哪些重要特徵她又如何得出的呢？由於「內涵性共相」依賴「藝術品」而存在，前者被後者所「再現」，因此我們不免假設作者是根據「藝術品」的重要特徵來歸納由藝術品所再現的這種「內涵性共相」的重要特徵，果真如此的話，當她又以「內涵性共相」的重要特徵來說明藝術性再現是「藝術品」的必要條件時，便是犯了循環的謬誤。

然而，這種推論雖然在有效性、邏輯強度上有所不足，但是卻是有價值的，它可以說明藝術為何既是再現的，又是自主的，作者如果能再加強邏輯推論的有效性，便能增加理論的說服力。至於她的再現論可不可以解釋馬格里特的繪畫特色？將是接下去檢驗的重點。

經過 Von Morstein 上述的說明，「藝術性再現」便是某物成為一個藝術品所必需的，也就是說，「藝術性再現」是「藝術品」的一個必要條件。但是她並沒有證明這種說法，並沒有為這種看法提出可以檢驗的理由，不過她不是逃避、省略或忘了去證明，主要的原因，是因為她所謂的「被再現物」，是一種內涵性共相，必須藉由藝術

²³ 內涵性共相中可以包含概念描述的部份（外延性共相），也可以包含實指經驗的描述（殊相），但主要的部份不在於此，不在於和一般共相相同的部份，而在於一般共相欠缺的部份，亦即，非概念化、非言語描述的部份。

品而呈現，而被認識，本身並不先存於藝術品，不可能在藝術品存在之前、之外被認識到，因而也就不可能在一件藝術品之外空洞地就著「內涵性共相」的概念去證明它是「藝術品」的必要條件。比較可行的方法，可能是訴諸經驗的分析，也就是透過例示來佐證，為自己的看法找到經驗界的對當處。很明顯地，Von Morstein 就是採取這一進路，而她在畫家馬格里特的作品中，發現了非常適合用來例示自己主張的幾幅代表性作品，因此接下來論述的重點，就在於畫作的分析上。

在實際展開畫作分析之前，我們看到 Von Morstein 先定義、描述另外兩種再現形式——「指涉性再現」與「概念性再現」，以及它們與「藝術性再現」的關係。這是因為，如果要透過馬格里特的畫作來說明「藝術性再現」，還會碰觸到另外兩種容易產生混淆的再現形式，這兩種再現形式本身是「一般再現（非藝術性再現）」的子集，也可以是「藝術性再現」的子集；也就是說，對藝術品而言，它們可有可無，不是充分或必要條件，但是一般往往會誤以為它們（尤其是指涉性再現）便是討論「再現」問題的全部內容，筆者以為，作者就是要藉此澄清一番，一方面區分這三種再現的差異，一方面凸顯這三者的關係，透過三者的分析比較，輔以畫作例證，便儘可能地為「藝術性再現」所再現出極度抽象的「內涵性共相」描繪出一個大致的輪廓，增益我們對藝術品甚至是美感經驗的理解。

貳、一般再現作為藝術性再現的細節：指涉性再現與概念性再現

一、「指涉性再現」

Von Morstein 首先描述了什麼是「指涉性再現 (Referential representation)」，她說「指涉性再現」與「某物是個藝術品」是相容並立的，但不是必要的。繪畫中，肖像畫（以及自畫像）是指涉性再現的典範實例，但風景畫也可以納入這個類目下，（比如說，Constable 的 Wivenhoe 公園，塞尚的 Mt. Ste. Victoire）。²⁴ 從這個描述中我們可以把握到的是，指涉性再現是一種實指²⁵，也就是說，這種再現所再現出來的是特定、個別的對象，可以實際指示出來的對象，就像是某一個人的再現、某一個公園的再現等等。

Von Morstein 接著敘述指涉性再現與藝術性再現之關係，她說：「讓一幅畫成為指涉性再現，即是讓它去成為、或去內含一個殊相（或一組殊相）之畫像 (picture²⁶)，

²⁴ ("Magritte," p.369)

²⁵ 即一種外延/指謂 (denotation)。

²⁶ 按作者的文脈來看，picture (畫像) 在文脈中是相對於 painting (繪畫) 的，意指具指涉性的畫。後文中出現的 depiction (本文視需要譯為「圖式」或「描繪」) 則是指概念性的圖式。

此殊相 (Particular) 能夠或曾經能夠被獨立地辨認出來。細節指涉²⁷可以是整張畫²⁸藝術性再現的一個特徵。藝術性再現脈絡下的指涉性再現，其兩個再現關係項之間相似的程度，必定 (只) 是這種藝術性再現經驗的一個功能。(相反地)，一張不是藝術性再現而只是指涉性再現的照片 (比如說，一張典型的護照照片)，在一般流行的標準之下，必定是一個『優良的肖似物』(good likeness)，(必定完全仰賴其「相似性」以達成指涉目的)。²⁹

這一段文字極為精簡，主要的目的是在分析繪畫前把概念簡單地釐清。Von Morstein 先描述「藝術品」中的「指涉性再現」有什麼特徵，這種特徵一方面是類同的說明，是所有指涉性再現 (不管藝術性或非藝術性脈絡下) 都共同具有的特性；而在另一方面也是種差的說明，呈現了「藝術品」中而不是「非藝術品」中的「指涉性再現」所具有的特色。類同的特性就像說，一幅指涉性再現的畫，就是「一個或一組殊相的畫像」，或是「內含一個或一組殊相之畫像」，而所謂的殊相，指的就是「能夠或曾經能夠被人獨立地辨認出來」的事物，就像是某特定品牌或形貌的煙斗，它的面貌「能夠或曾經能夠被人不假文字、不需其他脈絡關連，只就外貌上便可獨立地辨認出它是這種煙斗而非其他煙斗」，那麼，這個煙斗就是個特定的、個別的「殊相」，而這個煙斗的圖像就是「再現了一種殊相」，也就是一種「指涉性再現」。以上的說明，適合於所有指涉性再現，包含藝術性與非藝術性的脈絡。

而另一些種差特色，則為藝術性脈絡下的指涉性再現所專有，就像說，指涉性再現往往是繪畫的部份細節而非繪畫之全部，這種指涉性再現的再現者 (殊相之畫像) 可以是整張畫作為藝術性再現的一個特徵，也可以不是。藝術品可以有殊相的畫像³⁰，也可以沒有殊相的畫像。對照來看，一般視覺圖像 (非藝術圖像³¹) 的指涉性再現本身來說，再現關係的兩端之所以有所指涉，並不像文字一般，是約定俗成的，相反地，必定得依賴圖像與實物之間的某種視覺相似性，才能建立指涉關係。但是在藝術圖像上，這種相似性不是藝術品所必須的，不是藝術性再現的必然特徵。這麼看來，相似性只是一般圖像的指涉性再現所必要的條件，卻不是藝術性再現所必要，因而作者說指涉性再現關係中的相似性，(只) 是藝術性再現經驗的一個「功能」，這種「功能」是一種附帶價值，而非藝術性再現本質上的屬性條件。相反地，一般非藝術脈絡下的圖像指涉性再現 (比如說，一張典型的護照照片)，則是完全訴諸於「相似性」，相似

²⁷ 以繪畫之細節作為一種再現物，再現了可以實指的對象。

²⁸ 繪畫整體為一個「再現者」，再現了不可實指的共相。

²⁹ 本段文字中，凡是以 (括號內含明體字形) 出現的字、詞，皆是筆者增添的文字。

³⁰ 一般對於「殊相之畫像」最通俗的說法就是「寫實」、「逼真」等等。

³¹ 非藝術品包含了圖像與非圖像的範圍，非圖像的部份這裡不予討論，只討論、比較容易造成混淆的圖像部份。

性是一般指涉性再現的必要條件。這種指涉性再現有著一般性地說法，我們會稱它為「優良的肖似物 (good likeness)」。

藝術性脈絡中的指涉性再現，指出了「意向性對象」(intentional objects)³²中「可被獨立確認的殊相 (particulars)」。然而，這些可獨立確認的殊相，再現到藝術品中，也只是藝術作品可有可無的部份細節，細節殊相的可確認性 (同一性)，原則上並未遞衍出「藝術品也依賴其同一性 (identification)³³」。否則，亡者之藝術肖像或想像人物的藝術肖像便不能被理解了。「指涉性再現」因為可有可無，因為只是藝術品的一部份特質，不是構成藝術品再現經驗的核心，因此它存在於藝術品中是合於邏輯的，與「藝術品的自主性」是可相容而不矛盾的，它組成了藝術品的部份特徵。由以上說明可以得知，有用模特兒的繪畫，或一幅畫的細節中含有模特兒的圖像 (比如說 Botticelli 的〈春〉“Primavera”)，這種繪畫整體而言不能說是指涉性再現，而是含有指涉性再現的藝術性再現。

二、「概念性再現」

「概念性」再現 (Conceptual Representation) 據 Von Morstein 的定義，也可以是，但不必須是一個藝術性再現脈絡中的特色：「一幅畫或是一幅畫的細節，如果它描繪的對象不像是一個獨特的個體，倒像是一個對象的圖式 (schema) 時，即是概念性再現³⁴」。這一種概念圖式³⁵ (depiction) 即是一個概念的地圖，像地圖般再現了一種概念。「指涉性再現」與「概念性再現」之間的差異，在於，前者是個別的 (respectively)、特殊的 (individual)；而後者則是一般的、共通的，就像洋菇指南與植物學書籍中的圖片、地圖與分子結構圖。這種圖片當然不是藝術品，洋菇圖式再

³² 就文脈來看，作者所謂的「意向性對象」(intentional objects) 是讓藝術性再現關係從「再現物」與「被再現物」這種兩項式再現成為「三項式再現」(「再現者」、「意向性對象」、「被再現物」) 的第三個關係項，亦即一種「心像」。

³³ Identification 這裡譯為「同一性」，指的應是「再現者」與「被再現對象」之等同。

³⁴ 定義請參見“Magritte,” p.370。再現的對象是「殊相」還是「概念圖式」的判斷標準，依照的是指導一概念應用的普遍規則——亦即，(「概念圖式」) 應用規則之下涵蓋了殊相，概念圖式是從眾殊相中萃取出共同的基本特質，所形成的抽象圖式，它雖然不再是殊相了，但它的存在離不開殊相之經驗，它是一種共相，但不是藝術所必要的「內涵性共相」，而是藝術可以涵蓋的「外延性的共相」，是定型化、慣性的經驗、是文字可以取代的經驗。

³⁵ 概念性再現的圖像，作者用「depiction」這個字來表示，有別於藝術性再現時的「圖畫 (painting)」一字，以及指涉性再現時的「圖像 (picture)」一字。「depiction」一字通常指的是：文字描述。因此，作者選用「描述 (depiction)」這個字，似乎強調的便是：概念性再現的「再現物」，其性質類似語言文字，可以一再重複，可以被描述，並可以被文字取代。由於概念的運用就好比在吾人心中不斷地開啟「圖式」般的資料庫，因而本文將「depiction」譯為「圖式」，以便「圖式」的概念性再現和「圖畫」的藝術性再現以及「圖像」的指涉性再現可以作對照。

但是就那些「包含指涉性再現的藝術品」而言，「再現者」到底究何所指呢？這便不一定是圖像本身了，「再現者」在藝術性的脈絡下充滿歧異與多樣的可能性，「聖維克多山」這樣一個畫名一旦加在一幅作品之上，標題文字和真實的聖維克多山便已經形成了第一種再現關係，一種文字的再現；其次，畫作內容可能全然忠實描繪聖維克多山的真實景貌、可能只把聖維克多山地標性的代表風光重點描繪出來、也可能在畫面中參雜真實風貌與假想風貌、甚至，圖像的部份根本是抽象的、虛構的，唯一具有指涉功能的，只有標題的文字而已。上述諸種情形，都可以稱得上是藝術上的「指涉性再現」，都是藝術品可以具有也可以不顧的特質。這麼看來，作者使用「再現物/再現者」這個概念並沒有矛盾歧異的缺失，如果讓人感到歧異性，也是因為這個概念在藝術品的範疇內本來就是多義的。

參、透過畫作分析來說明難以證明的「藝術性再現」

一、觀點設限

馬格里特的作品有著什麼特色呢？他的作品是怎樣的一種再現典型呢？Von Morstein 在實際分析前先將她的結論告知我們：「……和『概念性再現』有關係的『藝術性再現』是馬格里特大部分作品中的一個獨特特徵。」而這個再現類型正是作者感到有興趣的部份，她的再現觀點可以藉著馬格里特的再現類型得到佐證，得到較為具體的說明。Von Morstein 先為自己的觀點設限，說明自己將 Magritte 繪畫中的「概念性再現」聯繫到「藝術性脈絡」裡的方式，亦即對這種關連性的解釋，並不是唯一的方式，所以她的闡釋成立的同時，並不排除在一個更大的背景脈絡下對繪畫而言其他的解釋方式³⁷。因此，作者自覺地謙稱，透過她的這種解釋、這種關連模式，而在本文中呈現出的任何更進一步之結果，其概括到的層級，是以馬格里特為限，或甚至僅以馬格里特的一小組作品為限。以下的討論主要就是擺在概念性再現與藝術性再現的關係，以及包含概念性再現的這種藝術性再現有些什麼特色。討論也必須包含一些獨特的「指涉性再現」的例子。

二、馬格里特作品之細節多為概念性再現但包含指涉性殊相

Von Morstein 首先觀察到許多馬格里特的作品都可以說是「物體的圖像(pictures

³⁷ 作者意指：「概念性再現」如何與「藝術性再現」產生關連性，可以有許多種多元並存的闡釋方式，她對兩者連結方式的說明，可能只適合用來理解馬格里特的畫，而非所有藝術品，甚至，也未能解釋馬格里特所有的畫，只能解釋他一部份的畫。

但是就那些「包含指涉性再現的藝術品」而言，「再現者」到底究何所指呢？這便不一定是圖像本身了，「再現者」在藝術性的脈絡下充滿歧異與多樣的可能性，「聖維克多山」這樣一個畫名一旦加在一幅作品之上，標題文字和真實的聖維克多山便已經形成了第一種再現關係，一種文字的再現；其次，畫作內容可能全然忠實描繪聖維克多山的真實景貌、可能只把聖維克多山地標性的代表風光重點描繪出來、也可能在畫面中參雜真實風貌與假想風貌、甚至，圖像的部份根本是抽象的、虛構的，唯一具有指涉功能的，只有標題的文字而已。上述諸種情形，都可以稱得上是藝術上的「指涉性再現」，都是藝術品可以具有也可以不顧的特質。這麼看來，作者使用「再現物/再現者」這個概念並沒有矛盾歧異的缺失，如果讓人感到歧異性，也是因為這個概念在藝術品的範疇內本來就是多義的。

參、透過畫作分析來說明難以證明的「藝術性再現」

一、觀點設限

馬格里特的作品有著什麼特色呢？他的作品是怎樣的一種再現典型呢？Von Morstein 在實際分析前先將她的結論告知我們：「……和『概念性再現』有關係的『藝術性再現』是馬格里特大部分作品中的一個獨特特徵。」而這個再現類型正是作者感到有興趣的部份，她的再現觀點可以藉著馬格里特的再現類型得到佐證，得到較為具體的說明。Von Morstein 先為自己的觀點設限，說明自己將 Magritte 繪畫中的「概念性再現」聯繫到「藝術性脈絡」裡的方式，亦即對這種關連性的解釋，並不是唯一的方式，所以她的闡釋成立的同時，並不排除在一個更大的背景脈絡下對繪畫而言其他的解釋方式³⁷。因此，作者自覺地謙稱，透過她的這種解釋、這種關連模式，而在本文中呈現出的任何更進一步之結果，其概括到的層級，是以馬格里特為限，或甚至僅以馬格里特的一小組作品為限。以下的討論主要就是擺在概念性再現與藝術性再現的關係，以及包含概念性再現的這種藝術性再現有些什麼特色。討論也必須包含一些獨特的「指涉性再現」的例子。

二、馬格里特作品之細節多為概念性再現但包含指涉性殊相

Von Morstein 首先觀察到許多馬格里特的作品都可以說是「物體的圖像(pictures

³⁷ 作者意指：「概念性再現」如何與「藝術性再現」產生關連性，可以有許多種多元並存的闡釋方式，她對兩者連結方式的說明，可能只適合用來理解馬格里特的畫，而非所有藝術品，甚至，也未能解釋馬格里特所有的畫，只能解釋他一部份的畫。

of objects)」³⁸，如岩石、蛋、樹木、低音大喇叭、圓頂禮帽……等等物體之圖像，物體的一般性圖式。也就是說，至少在乍見的「第一印象」下，人們不認為馬格里特繪畫的細節涉及個人性殊相；他的許多繪畫細節圖像有著概念圖式的特點，誘使人們摒除將其解釋為獨特而可以實指的「指涉再現物」。但 Von Morstein 以下的分析將為我們展現，固然馬格里特的畫中細節多為「概念性再現」，然而其中也有「指涉性再現」，這是一般論述所忽略的³⁹。

三、第一幅畫〈圖像的背叛〉：分析細節的再現屬性、細節與細節之間的關連性

〈圖像的背叛〉("La trahison des images")⁴⁰(1928-29)這幅畫有兩個主要的細節：一個煙斗的圖像和一行字：這不是一個煙斗(Ceci n'est pas une pipe)。假定 Von Morstein 上述的「第一印象」前提正確，那麼出人意料地，這幅畫之中其實的確有著一個指涉性的設計：亦即論證性的用詞「這個(ceci)」。⁴¹但是怎麼能肯定語句中「這個(ceci)」一詞就是指涉的用法呢？就像畫面上出現的煙斗只是一個煙斗的畫像，不是一個真實的煙斗，畫面上出現的句子也可能不是真的句子，而是一個句子的圖像，如果這並非句子，而是句子的圖像，它依舊有所指涉嗎？Von Morstein 把條件限定住：我們只要假想這個句子算是一個陳述句，那麼很合理的它所陳述的對象必然就是該煙斗圖像⁴¹，「ceci」確實有所指涉。大部分的論者對「這不是一個煙斗(Ceci n'est pas une pipe)」這個句子的解讀是：「一個煙斗之畫像不是一個真的煙斗」，這樣的解讀當然沒有錯，但 Von Morstein 認為這個句子可以開發的意義不止於此，她認為「一

³⁸ 就一般而言，馬格里特的繪畫主題除了人物之外，大多都是日常性物體的「客觀的描繪」，似乎不帶有主觀性，不是獨一無二、個別的殊相，而比較像是概念圖式。

³⁹ 對馬格里特的一般論述雖然沒有像作者這樣劃分出所謂的「藝術性再現」、「指涉性再現」與「概念性再現」，但論者多具有一種共識，亦即，他繪畫作品中的物象不是特定的某一個物體，而是所有這一類物體的類型圖式。

⁴⁰ 作者原先稱呼這幅畫的名稱是"The Use of Word I" (〈文字的使用(一)〉)，但根據1992年出版的馬格里特作品全目錄，這幅名畫實際的名稱是"La trahison des images" (〈圖像的背叛〉)，故本文皆以後者稱之。見 D. Sylvester, ed. *René Magritte: catalogue raisonné* (London: Philip Wilson, 1992) vol. 1, p.331。

⁴¹ 這裡作者的結論合理，但推論的理由筆者認為可以更詳盡清楚，例如，「Ceci n'est pas une pipe」雖然有可能是句子的圖像而非句子，但無論它是論述性的句子或圖畫性的句子，無論它是用一般字體寫成還是花體字畫成，都不妨礙它作為一個句子所帶有的特質，也就是說，只要是觀眾認得的文字符號，就不可避免地帶有文字符號的指涉功能，雖然觀眾可能不認得法文，但即使觀眾不認得法文，馬格里特後來又繪製了「英文版」的句子來達到他的效果，甚且這幅畫、這個句子幾乎已經成為藝術的一個典故了，除非觀眾不識英文，或未曾聽過有關這幅畫的說明，否則一般情況下，觀眾看到「Ceci」或「This」或「這個」這種辭彙出現，習慣上就會急忙尋找文字指涉的對象，而這應該正是馬格里特書寫這一行字或繪製這一行字圖的用意。

個煙斗之畫像不是一個真的煙斗」這種解釋所能提供的真實性，瑣碎而微不足道，既不能充分說明馬格里特這麼創作所引發的豐富意涵，也簡化了觀者經驗藝術品的各種可能性。因此這種解釋可能並不是 *Ceci n'est pas une pipe* 這個句子所以能抓住我們的注意力之全部要點。⁴²

四、主要的細節是概念圖式

分析完第一幅圖上的「指涉性文字—*ceci*」，Von Morstein 開始分析這圖畫上「煙斗圖像」的性質。她認為這個「煙斗圖像」是個「煙斗圖式」，而非指涉獨特的煙斗。因為這個「煙斗圖像」與人們「看待一個煙斗時由習慣所控制的心向」⁴³相一致。煙斗圖像如此地共同而標準，以致於它似乎可以說是從人們的「意向性」上解放的極致範例。依照人們經驗真實煙斗的方式來判斷，這個煙斗不是真的煙斗，而是煙斗的畫像，但它又不是一個特定的煙斗畫像，特定的煙斗不會給出這般刻板的印象，由於人們經驗它的方式十分定型刻板，使得經驗中的主觀意向成份停止，意向在這裡似乎「不相干」，似乎沒有作用，這個煙斗似乎不是意向的對象，而是純粹的「客體」。這個煙斗圖像不是任何一個特別煙斗的圖像，而是對一般觀眾而言，標準條件下煙斗看起來的樣子的一幅畫。它不但不是某個獨特的煙斗圖像，甚至根本不是真實煙斗的再現，真實煙斗的主要目的不能從人類的意向性上釋放出來⁴⁴，而這幅煙斗圖式 (depiction) 卻顯示它始終是從意向性上脫離的，因而它不是一個讓人抽的煙斗之圖像；不是握在某人手中，放在一個小袋子中、任何靠近煙草之處的的煙斗之圖像，這個煙斗細節⁴⁵是個煙斗圖式，是一個煙斗概念之地圖。

⁴² 許多討論馬格里特繪畫的藝術論著對於 *Ceci n'est pas une pipe* 的解釋只限於慣性地去找答案，或針對馬格里特說過的話（畫家意向）來下定論說，這幅畫的意思就是「這個（煙斗的畫像）不是真實的煙斗」，代表了馬格里特的用意是要否定傳統美學的「再現論」、「模仿說」，然而 Foucault 專論這幅畫的小書則從讀者意向上揭示了這幅畫豐富的可能性和多義性。本文作者 Morstein 並不是向廣度開發，但也是在詮釋這幅畫的可能性質，毋寧是一種深度的開發，她主要的論點是，這幅畫令人感興趣的真實性，在於它揭示了畫中文字符號指涉系統的多義性、不確定性，沒有規則可循。

⁴³ ("Magritte," p.370) Mental set: 心向。由一定的心理活動所形成的準備狀態，影響或決定同類後繼心理活動的趨勢或形成的現象。也就是人們按照一種固定了的傾向去反應現實，從而表現出心理活動的傾向性、專注性。例如，人在感知兩個大小不同的球 10-15' 次後，對兩個大小相同的球也會感到不相等。這說明已有的態度影響或決定著對於對象的感知。心向現象存在於各種心理活動中，其積極方面反應出心理活動的穩定性和前後一致性；其消極方面在於妨礙思惟靈活性的培養，使心理活動表現出情性、呆板。心向的概念最早由德國心理學家繆勒 (G. E. Müller, 1850-1934) 和舒曼 (F. Schumann, 1863-1940) 於 1889 年提出。（見袁之琦、游恆山編譯，《心理學名詞辭典》，五南圖書，民國 77 年再版，頁 12）

⁴⁴ 人們看到真實的煙斗總是傾向於將它和它的目的連結在一起，亦即，吸菸工具，這是作者所謂真實煙斗不能從人類的意向性上釋放出來的意思。

⁴⁵ 在這整幅畫上，煙斗是個細節，因此作者稱煙斗圖像部份是「煙斗細節」。

因此 Von Morstein 推論，假如這個句子真的算是一個陳述句，它必定是毫不微小的真實陳述，「*Ceci n'est pas une pipe*」陳述出來的真象是：這（的確）不是一個（獨特的或真實的）煙斗（圖像），（而是許多真實煙斗抽象出來的煙斗概念的圖式）。這個煙斗細節沒有再現一個獨特的煙斗，它不是指涉性再現；它也沒有再現一種（獨特的）經驗，在這種經驗中煙斗是個意向的對象物，Von Morstein 認為這個煙斗細節是概念性再現的一個典型實例。

五、細節與整體

被假設為藝術品⁴⁶的那種繪畫作品的細節，有可能就像這個煙斗細節一般，屬於「相關著藝術性再現的概念性再現」。對於關係著藝術性再現的概念性再現而言，概念性再現的部份是一個可以一再製造、一版再版（*reproduced*）的細節，可能就像一本課本的插圖，原則上這一部份不被容許任何藝術性脈絡的指涉，這和指涉性再現是相似的，它們都是隸屬於一般「非藝術性的再現」。然而，藝術品之細節本身不必然是藝術品，不必然具有藝術性，細節部份可以一再重複出現，而藝術品這個整體卻是獨一無二的。

六、從意向性對象分析藝術性再現的經驗構成

上面對〈圖像的背叛〉（"*La trahison des images*"）的分析不禁令人產生疑問，如果說「*ceci*」這個字帶有指涉性，而「煙斗圖像」又是概念性再現，那麼這幅畫還是件藝術品嗎？據作者所說，藝術品的必要條件之一是「藝術性再現」，那麼這幅畫果真具有「藝術性再現」的成份嗎？作者是不是應當證明這幅畫具有藝術性再現的成份，證明它是件藝術品呢？Von Morstein 知道她不必證明這幅畫是一件藝術品，她可以大膽假設這幅畫是件藝術品，因為馬格里特的畫本來就被公認為是藝術品了，她可以在這個假設前提下，再去論證「這個藝術品的藝術性再現成份」為何。假定〈圖像的背叛〉（"*La trahison des images*"）這幅畫被人們公認為是件藝術品，那麼藝術品這種歸類⁴⁷就說明了馬格里特這幅畫的一些藝術特質，像是：擁有不能被破壞的整體性。那麼，它再現出來的這種經驗，這種內涵性共相是什麼呢？嚴格說來，這個問題是不

⁴⁶ "exhypothesi" 是拉丁文，英譯為 "from hypothesis" 意指「假設地」，這裡指那些被認定為是藝術品的繪畫作品。

⁴⁷ 這裡所稱的藝術品，廣為大家所認定的藝術品，如果就 Morris Weitz 的意義而言，應當是屬於肯定性的價值語詞而非中性的分類語詞、描述語詞。至於它所隱含的價值，這裡指的應該是作者在 "Understanding" 一文中強調的「普遍經驗（共相，*universality*）、整體性（*unity*）與獨一無二（*uniqueness*）」。

合法的，因為某物是件藝術品的話，它所再現出來的成份必須是「主觀性非概念化的成份」（藝術性再現）勝於「概念化的成份」（概念性再現），但是如果要成為主觀性非概念化的成份，這種共相的一大特質就是不可說的；能夠翻譯、闡釋與敘述的共相，便是已經被納入概念界的共相了，這就是為什麼追問「藝術品再現出什麼內涵性共相？」的問題不可能得到令人滿意的答案。

那麼，想要了解內涵性共相有什麼其他方法嗎？有的，Von Morstein 澄清內涵性共相的不可言說特質，不代表它就是神祕不可知的，只是我們必須清楚知道理解是有著疆界與極限的，就像藝術品本身也是難以清楚定義的，但是人們確實在使用藝術品的概念，確實對這個概念有著一些認知與規範。她接下來就試著帶領我們探究有關於這幅畫所再現的這種經驗之構成，難以言說的經驗，是怎麼構成的？在實際經驗中具有什麼特色？Von Morstein 轉而探究觀者的心像——「意向性對象（intentional object）」⁴⁸，她認為這部份是可以描述的。「圖像的背叛」這幅畫作為一個整體，意向性對象到底是什麼呢？是一個煙斗嗎？不是任何一個煙斗，因為如果整幅畫再現出來的是個煙斗，不論這是一個指涉性的獨特煙斗，還是一個概念性的煙斗圖式，都只能是一般的再現（指涉性的再現或概念性的再現），而不會是「包含指涉性再現的藝術性再現」或「包含概念性再現的藝術性再現」；倘若如此，這幅畫便不會被視為藝術品。因此，她要為我們解釋，這個藝術品所再現的意向性對象到底是什麼，因為這是藝術性再現與非藝術再現的關鍵。她認為這幅畫的意向性對象，不是圖畫之外、且被圖畫的一個細節所指涉的對象（真實煙斗）；也不是在圖畫虛擬空間內的一個殊相（煙斗圖像）。意向性對象，是在標準條件下對一個普通觀眾而言一個煙斗被看待的方式，也許可以這麼說，意向性對象是一種經驗，亦即，看待一個煙斗最刻板的經驗。這幅畫作為一個整體，以一種非標準化⁴⁹的方式去再現「典型煙斗經驗」，這便是藝術性再現的要點。

就像馬格里特的許多畫一樣，這幅畫批評性地展示了一種刻板慣性的經驗方式，「批評性地展示」，就是一種「非標準化、非刻板慣性」的方式，亦即，馬格里特借用人們的刻板印象來批判刻板印像的這種新奇方式。所謂刻板慣性的經驗，是一種典

⁴⁸ 作者並沒有定義什麼是「意向性對象」，依照文脈推論，以及筆者的理解，「意向性對象」，是人們意向指向的對象，亦即觀眾觀看繪畫時產生的心像（mental image），是藝術性再現關係中的第三個關係項。「再現者」是藝術品，而「內涵性共相」則是「被再現物」，被再現出來的經驗，是作者所說不可言說、難以闡釋與敘述的部份。（作者—作品（再現者）—觀者—意向對象物—內涵性共相（被再現物）），有關這一部份詞義含糊的問題，請參考小結部份。

⁴⁹ 筆者以為，作者所說的「以非標準化的方式再現了典型煙斗經驗之經驗」，她所謂的「非標準化」，可能可以解釋為：這幅畫並不是單單再製一個煙斗概念或個別煙斗，不是這種標準的再現方式，而是以 *Ceci n'est pas une pipe* 這句話（或文字圖畫）顯示、嘲諷或批評了習以為常的看待煙斗（日常物品）或一幅畫甚至是畫面文字或畫外標題的習性。

型的非自覺式的經驗，通常耽於刻板慣性經驗的人們，會對這種經驗之意向成份缺乏興趣，而可能會落入「視對象為一種客體，一種主體經驗之外獨立給出的客體」這樣的陷阱當中。作者看到馬格里特揭發了這種危險，他不把對象視作既有的、一成不變的與料(given)⁵⁰，而當作是人們依據舊俗習慣經驗到的對象物。我們所認為的與料，其實不是獨立於主體之外的客體，而是圖式或概念，圖式或概念仍舊是主體的經驗，只不過是定型化、刻板化的經驗，彷彿脫離了主體的意向性，而被視為純然的客體。馬格里特可以被看做是在強調：「吾人只能讓物體像是刻板的意向性對象一般，而不能（真的）把對象從（主觀的）意向中釋放（為純然的客體）⁵¹」，亦即，沒有真正不帶主觀意向的「客體」存在，所有客體，在被人們認識時就是意向性對象了，如果說意向性對象想要脫離意向而獨立，也不會真的成功，而是偽裝成客體出現，保有客體之假象，其實還是一種意向性的客體，之所以偽裝成功，是因為這種客體定型刻板而慣性，不易察覺主體意向在其上的作用。作者認為維根斯坦（Wittgenstein）和馬格里特反抗這「與料的神話（the myth of the given）⁵²」的方式，有著明顯的相似性。

Von Morstein 接著繼續闡述馬格里特「非標準化、非刻板慣性」的再現方式，他認為馬格里特不是在反對「視覺（幻覺）相似性」而恰恰是在強調「圖畫與實物間除了幻覺（視覺）相似性這種極小的相似性之外便無其他相似」。我們知道，圖畫再現理論的一個傳統判準就是視覺相似性——「優良的肖似物（good likeness）」，這種相似性讓圖畫與實物的緊密關係變得理所當然，甚至可以相互取代，若繪畫被誤認為實物，便是至高的讚美。馬格里特卻反其道而行，他恰是利用「視覺相似性」這個觀點去反駁「圖畫與被畫物間的緊密關係」。

相關於藝術性再現的指涉性再現與概念性再現，都不能說是仰賴著相似性⁵³，至

⁵⁰ given：「與料」。也有譯成「所與者」、「給予」，在維根斯坦的《哲學研究》中，是指某種一成不變、一勞永逸的給予。原文是「……有多少種語句呢？比如說，斷言句、疑問句和命令句？——有無數種吧：無數種我們稱之為『符號』、『語詞』、『語句』的不同用法。這種多樣性不是某種一成不變、一勞永逸的給予(given)；而是……幾種新的語言、幾種新的語言遊戲不斷產生，而另幾種語言和語言遊戲則漸漸過時、被人遺忘。」（見維根斯坦著，尚志英譯《哲學研究》，桂冠，1995，p.14）。

⁵¹ 原文是「We can liberate objects from intentionality only as stereotype intentional objects」（“Magritte,” p.371）。

⁵² 與料的神話（the myth of the given）：這個神話是這樣一種概念，即：作為「直接知識」或「不可改變的知識」或「確定知識」的這些認識關係，應當按照一種因果的、準機械的模型被理解為「在一些『對象』和『人心』之間的一種特殊關係，這種關係能使知識更容易、更自然、更快地產生。」（理查·羅蒂著，李幼蒸譯《哲學和自然之鏡》，桂冠，1994，p.90）

⁵³ 本文已說明過為何藝術性再現不仰賴指涉性再現之相似性，至於藝術性再現之下的概念性再現，兩個關係項之間也是相異的，其相異性即是兩個賴爾範疇成員之間的相異性。作者提到“Rylean categories”：意指「賴爾的範疇[說]」。Gilbert Ryle (1900-76) 是英國的分析哲學家，

少不可能是仰賴著幻覺相似性，我們不會把被再現物誤認為再現者。但非－藝術性再現則不同，作者要我們回想一下，非－藝術性再現仰賴著一個「目的」，為著這個目的，再現關係才被建立了起來，而這個目的的一個作用，就是需要「相似性」以及相似性之持續⁵⁴，同時為了要完成目的（且只是為了那樣），再現物可以替換被再現物。所以，為著一個解釋的目的，一個煙斗的圖式畫可以取代一個煙斗的概念；為著論證之目的，一張林布蘭（Rembrandt）的畫像可以（藉由指涉性再現）代替林布蘭。所有的兩－項式（two-termed）再現⁵⁵，其兩個關係項都可以被主體獨立地認知。而在藝術性再現的脈絡下，「被再現經驗（類型 type）」非得仰賴「再現者（表徵 token）」才能被認識，這種再現關係的兩項互相依存但不能各自取代，兩者間只有這極小的視覺相似性但不仰賴視覺相似性。也就是說，即使我們看到馬格里特式的細節——一棵樹、一塊岩石或一顆蛋……——畫得如照片般栩栩如生，倘若以為在圖畫與被描繪物之間多過「幻覺相似性這種極小相似性（minimal similarity）」則我們是被他的技巧給欺騙了，當馬格里特繪畫中的房屋與他在比利時所居住房子之照片十分相似時；或是頭戴圓頂禮帽之男子的描繪極像他本人戴著圓頂禮帽的照片時，馬格里特毋寧是在強調圖畫與被描繪實物之間只有極小的幻覺相似性（illusory similarity）；「真正的」相似性是極其有限的。

七、歸類：「概念性再現是藝術性再現之必要基礎」類型

Von Morstein 假設上面討論的這幅畫是馬格里特作品典型的形式，足以代表馬格里特大部分的作品，而對這一幅畫的分析也適用於其他大部分的作品上，因此，她就下結論說，許多馬格里特的繪畫是屬於下述這種繪畫的一個子集：**「概念性再現對於它們是藝術性再現而言是基本、必要的」**的這樣一些藝術品⁵⁶，因為透過前面的分析，我們看到馬格里特的作品是以新奇的「非刻板化」經驗去再現「刻板化」經驗。

其名著《心的概念》抨擊笛卡兒的心物二元論，並為邏輯行為論辯護。賴爾認為笛卡兒的二元論乃植基於範疇的誤置，而此一範疇之誤置乃導出了一種錯誤的形上學，以為人是由兩種不同的、有區隔的實有物——心與物——所構成的。

⁵⁴ 作者在文章開始處對「一般再現」的定義中，提到的是「指涉」之必要與持續而非「相似性」之必要與持續，但這裡卻用「相似性」，雖有不妥，但我們可以理解她偏重的範圍可能是非藝術性再現中的「圖像」再現部份而不包括其他，如「文字」再現。

⁵⁵ 再現關係中的兩個項：「再現物（表徵 token）」與「被再現物（類型 type）」在非藝術性再現關係中可以各自獨立地被認識，前者可以取代後者，這很大的一部份是仰賴著視覺（幻覺）相似性。藝術性再現關係則否，「被再現經驗（類型 type）」非得仰賴「再現者（表徵 token）」才能被認識，這種再現關係的兩項互相依存而不是各自獨立或各自取代，兩者不仰賴視覺相似性。

⁵⁶ 就像另外一些繪畫的類型，可能指涉性再現對其作品是為藝術性再現來說是基本而必要的。

非刻板化經驗是藝術性再現的一種重要特質，而這種特質之所以能夠透過繪畫展現出來，就馬格里特的例子來說，基本而必要的前提就是應用「概念性再現」來達成，因此，就分類意義上，作者將馬格里特的繪畫定義為「**概念性再現是藝術性再現之必要基礎**」這一類型的繪畫。馬格里特的這一幅畫可以說是他的註冊商標之一，在廣為人知之餘，圍繞著這一幅畫的闡釋模式也有許多種⁵⁷，那麼，Von Morstein 的闡釋模式和其他人的闡釋模式之間有沒有產生衝突矛盾的地方呢？她自認自己對「圖像的背叛」這幅畫的理解並無排他性，不是唯一或封閉的，不排除其他人選擇的闡釋模式，他舉出 Foucault 和 Gablik 的不同觀點，無形中呈現了藝術品多元闡釋的性質，也說明了自己的理論只是認識藝術的進路之一，闡釋雖然多元，但只是強調的層面互異，基本上彼此並不矛盾。

八、小 結

這一部份重點放在第一幅畫〈圖像的背叛〉的分析上，Von Morstein 跳脫一般人對馬格里特這幅畫的闡釋，獨樹一格地應用她的理論得出這一種詮釋：「(b) 假如 *Ceci n'est pas une pipe* 這個句子真的算是一個陳述句，不是一行字形圖，那麼它陳述出來的真象是：(a) 這幅畫的確不是一個獨特的或真實的煙斗圖像，而是許多真實煙斗抽象出來的煙斗概念的圖式。」她給出這麼一個(結論 a)，(結論 a) 與(前提 b) 的關係是：若(b) 則(a)，這種關係可以看成是另一個(結論 c)。其意義如下：

(b) → (a): 若(b) 圖上的句子果真是陳述句，則(a) 這整幅畫是個煙斗概念圖式。

(~a) → (~b): 若(~a) 這整幅畫不是煙斗概念圖式，則(~b) 圖上的句子不是陳述句。

但是(結論 a) 的前提「圖上的句子果真是陳述句」(理由 b) 只是個假設，實際上，文字的意義在實際的圖像意義系統中，其指涉關係是不確定的(理由 d)，沒有規則可以判定 *Ceci n'est pas une pipe* 這個句子在畫面上是個指涉性的陳述句，是個帶有指涉作用的字圖，還是不帶指涉作用的字圖。因此，(a) 與(b) 的結論是(c)，(c) 加上(d) 導出的真正結論是(e)：由於字詞指涉系統的不確定，便不能決定字詞指涉的到底是哪一個煙斗，不清楚指涉的是不是畫面上的煙斗細節。

⁵⁷ 如 Foucault (Michael Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, 1973, passim) 和 Gablik (Suzi Gablik, *Magritte*, London, 1970, e.g. chs. 7&8, pp.102-48) 的觀點：馬格里特的作品有系統地(而不只為了藝術性再現之性質所建構出來的理由)閃避了那些為規則所束縛的解決之道。例如，沒有規則能讓吾人決定“*Ceci n'est pas une pipe*”中論證性的“*ceci*”所指為何(指標不仰賴任何一描述)；也的確沒有規則能讓吾人決定是否看來像是一個句子便是一個句子。它可以是一個句子之單純描繪刻畫，一行圖畫詩，如 Foucault 所暗示的。

(a) + (b)

↓

(c) + (d)

↓

(e)

以上的推論隱藏在作者的字裡行間，就邏輯上應是有效的，然而證明出這一個結論 (e) 並不是 Von Morstein 的主要目的，藉著這個結論，她首先要展現：作為概念性再現的煙斗圖式，只是整幅圖畫的細節，但是這幅畫的藝術性再現便仰賴細節的概念性再現來達成，以概念連結的手法來反對人們慣性的概念連結，以視覺相似性來反對圖畫與被畫物間存有其他相似性的看法，這便是馬格里特「利用慣性打破慣性迷思」的獨特處，也例示了藝術品的獨創性所在。

「煙斗圖式」部份是概念性再現，「*Ceci n'est pas une pipe*」有指涉的功能，那麼為什麼兩者交互作用的結果卻讓整幅畫成為藝術性再現？作者的確指出了「指涉系統的不確定性」(e) 這個重點，但是接下來她如何能就結論 (e) 再推出 (m)：「概念性再現對這幅畫是藝術性再現是必要的」這個她真正需要的結論呢？中間省略了許多步驟，筆者以為這部份是全文的關鍵，應該有更細緻的處理⁵⁸，省略掉的關鍵處，筆者現在試著將其補上：雖然煙斗圖像與畫面文字之間有著不確定性 (e 條件)，但因著觀者（面對“ceci”這個字以及這個否定句）的慣性心向的作用 (f)，對字詞最直接、最有可能指涉的對象——煙斗概念圖式，便產生了否定句的效應 (g)，從而開始質疑起這個一般都不會引起質疑的煙斗圖式的概念，文字與圖式的慣性連結使得圖式與概念的慣性連結鬆動 (h)，於是慣性經驗煙斗之方式受到批判，慣性的概念受到批判 (i)，舊習受到視覺上的反抗，也就是形成了新的經驗 (k)，觀者的新經驗由藝術品再現出來，便是藝術性再現之經驗 (L)，在這個例子中，這個**藝術性再現經驗的達致，仰賴的正是「人們慣性的概念連結」(m)**：由於有概念作用、心向作用 (f)，人們才無視煙斗概念圖式與指涉性文字間的不確定 (e)，才接受否定性文字的指涉 (g)，去否定熟悉的「圖式—概念」連結 (h)，很弔詭地，透過「文—圖連結」的概念與心向 (f)，去反抗「圖式—概念連結」的概念與心向作用 (h)，這便是作者所謂非概念化成份多過概念化成份的藝術性再現 (L)。

如果上面的推論成立，那麼缺乏這種推論只是本文一個可以補救的小疏忽。比較不清楚的，則是作者所謂的「意向性對象」這一部份。作者並未對這個用語所指涉的概念有所定義，卻一再使用這個專用語，就筆者的理解，所謂的「意向性對象」很接

⁵⁸ 但可能不是唯一的推論方式。

近於傳統再現論三項關係中的「心像」(mental image)，但是傳統的「心像」指的主要是作者的意向，介於「再現物」與「被再現物(實物)」之間的一個再現，為物體之實存形象(如繪畫)提供模型或意向目的(intention)。不過 Von Morstein 所說的「意向性對象」比較像是「觀者的意向」，亦即觀者的心像——雖然作者很可能就是第一個觀者。筆者的闡釋是在線索缺乏的情況下，就文意上盡量理解揣測的結果，此處的解讀筆者自己是存疑的。就作者而言，除非這個用語是美學哲學界常識的一部份，否則，她應該要給出基本的定義或語意限定。

肆、從作品到美感經驗的連結

一、第二幅畫〈兩個奧秘〉：分析細節的再現屬性、與細節之間的關連性

如果前述的那幅畫是馬格里特典型的繪畫，那麼可以再舉幾個例子驗證一下他的再現模式。〈兩個奧秘〉⁵⁹這幅畫中，有兩個主要的細節，右方有一幅畫，左方則是一個巨大的煙斗圖像。右方的一幅畫，是指涉性再現還是概念性再現呢？很明顯的，它是指涉性再現，藉由畫面上畫架畫框的暗示，我們知道這是一幅畫中之畫，而且這幅畫中之畫不是隨意的一幅畫，它明白指涉著〈圖像的背叛〉這幅畫，它指涉的對象是人們所認識的對象，所以〈圖像的背叛〉的部份不是概念性再現。接下來研究 "*Ceci n'est pas une pipe* (這不是一個煙斗)" 這個句子的性質，在〈兩個奧秘〉這幅畫中，〈圖像的背叛〉這整個細節作為一個指涉性的設計，其中的句子和圖像是整體不可分割的，分別指涉著另一個整體——第一幅畫上的圖像與文字，因此，第二幅畫中這個句子並不像是一個帶有命題意義的句子，不是那種指涉性設計，也不是以第二幅畫的文字圖畫形式出現。〈兩個奧秘〉這幅畫中出現的唯一的指涉性設計是在此用作細節畫像的〈圖像的背叛〉這整幅畫⁶⁰。至於〈兩個奧秘〉這幅畫的其他主要細節，又是一個煙斗的畫像，左方這個煙斗畫像則很清楚是概念性再現的例子，儘管這個煙斗畫像帶有三度空間之象徵，但是它在虛擬空間內並非懸掛著也未得到支撐，彷彿沒有佔據任何空間；這種特質和概念性再現相一致：一個圖式或概念並不能佔有空間。作者認為它與煙斗的概念性再現不但一致而相符，並且也是基本而必要的。上一部份分析第一幅畫〈圖像的背叛〉時，幾乎沒有任何引誘吾人去對虛擬空間中的煙斗之位置感到好奇的誘因，而第二幅畫〈兩個奧秘〉右邊畫架上加框繪畫之指涉性再現細節中也

⁵⁹ 〈兩個奧秘〉：法文原標題是 "*Les Deux Mystères*" (1966)，英譯為 "*The Two Mysteries*"，屬於 *Ceci n'est pas une pipe* 系列之一，但是在距離此系列第一幅圖〈圖像的背叛〉(1928)數十年後才出現的。

⁶⁰ 〈圖像的背叛〉這整幅畫做為〈兩個奧秘〉這幅畫的細節畫像，做為〈兩個奧秘〉這幅畫的一部份。

沒有任何可以讓人對煙斗之位置產生質疑的誘因，但這幅畫左邊煙斗圖式在虛擬空間中的位置卻是讓人會去特別注意的。

以整體而言，倘若第二幅畫是一件藝術品的話，它是由一個指涉性再現細節與一個概念性再現細節構成了整幅作品和作品之整體性，兩個細節之間的相互關係曖昧而不確定的。兩者之間曖昧不確定的關係，如何地產生藝術性再現作用呢？藝術性再現的成份又是什麼呢？作者先進行第三幅畫的分析，再做進一步的歸納。

二、第三幅畫〈氣與歌〉：分析細節的再現屬性、與細節之間的關連性：無論證性指涉規則

Von Morstein 接下來開始分析第三幅畫〈氣與歌〉⁶¹，第三幅畫並沒有指涉〈圖像的背叛〉這幅畫，有的是這幅畫的一個典故。第三幅畫主要的細節是個精巧框出的圖像。然而，中間的煙斗並非毫不模稜兩可地被描繪在有框的畫面之內：這個煙斗填滿了煙草，煙草處冉冉上升的白煙經過並超過了裡面這張畫的上框，這個煙斗可被看作是在這（整張）畫內部的那幅畫之外，從外面對著內部的畫面拋出了它的影子。但是不只如此，Von morstein 例示了關於這幅畫中之畫的許多可能存在但不能決定的思考方式：

1. 首先，這內部的畫可能有兩個細節：一個煙斗形狀的影子，以及第一個字母帶有裝飾性設計的一行書法題辭（"*Ceci n'est pas une pipe*"）。相似地，外部的畫也有兩個細節：內部的畫，以及有煙草和白煙的一個煙斗。倘若它們彼此相關，就像一個虛擬

⁶¹ 法文原來的畫名標題是 "*L'Air et la chanson*"，Von Morstein 引用 Gablik 著作之英譯法，直譯為 "*The Air and the Song*"。然而，由於 "*Air*" 這個字不只有「空氣、氣體」…等意思，還有「曲調旋律」等意思；"*chanson*" 這個字，也不只意味著「歌曲」，還可能意指「歌詞」，因此，也有人將此畫名譯作 "*The tune and also the words*" 〈曲調與歌詞〉（見 D. Sylvester, ed., *René Magritte: catalogue raisonné* (London: Philip Wilson, 1994) vol. IV, p.277)；另外，在法文中有句諺語是 "*L'air ne fait pas la chanson*"，其引申義為：「外表不等於真相」。因此，標題 "*L'Air et la chanson*" 不免讓人聯想到「外表與真相」；最後，法文的連接詞 "*et*"（and/與）和法文第三人稱單數動詞 "*est*"（is/是）具有相似的發音，標題 "*L'Air et la chanson*" 又不免讓人聯想成 "*L'Air est la chanson*"（「外表即真相」）。無論如何，馬格里特法文原標題所隱含的豐富可能性，是全然不可能成功翻譯成其他語文的，就像說，翻譯成中文時，不論把這幅畫譯成〈氣與歌〉、〈曲調與歌曲〉、〈曲調與歌詞〉、〈外表與真相〉、或〈外表即真相〉等等……，都只能傳達一種面向，無法誘惑出趣味的語言遊戲，無法同時或陸續引發出諸多曖昧多義的連結或聯想。不過，既然法文原始畫名本身文字與文字之間、畫名文字與繪畫圖像之間的關係總是曖昧多義的，就意味著沒有一定的連結規則，意義是浮動流轉而不停歇的。這麼看來，雖然畫名標題的翻譯，會失去獨特法語文化脈絡下「雙關語」般的功能，不過，譯文卻還能忠實保留文字符號與文字符號之間、文字符號與圖像符號之間「指涉系統的不確定性」這個基本要點，因此，本文暫且維持最表面字義的翻譯，稱此畫名為〈氣與歌〉，至於「圖像/文字關係」更進一步的探究，將留為日後論文的工作。

空間中的細節，那麼這個煙斗被畫成彷彿如它的影子投射在內畫上。倘若它們在虛擬空間中彼此不相關，那麼影子是內畫的一個細節，而非外畫之煙斗細節的一個影子。

2. 題辭可能在外畫也可能在內畫。相似地，句子，假若它指涉，有可能指涉影子，或有可能指涉這個煙斗。

3. 外畫只有一個細節：內畫，而內畫具有此一特色：它的一個細節被擴張伸展到上框之上。因著一般所持的「畫出的煙斗不會冒煙」的看法，吾人可能被戲弄了⁶²。

假定這個煙斗的脈絡特色暗示著一個意向成份，把冒煙的煙斗細節想成是指涉性再現的一個例子是誘人的。但看不出有任何事物允許吾人去決定煙斗細節是否是指涉性或概念性的再現。因著由這幅畫所再現的經驗來看，「無法決定煙斗細節是指涉性或概念性再現」可能既根本且必要。更清楚地說，它可能有系統地仰賴著「題辭之指涉曖昧而不確定」。馬格里特的作品顯示出：「沒有論證指涉之規則」、「沒有（完全）可分析的決定程序」⁶³，透過這種指涉系統上的不確定性，人們由標準化共同慣例所組成的心向，便會崩潰。Von Morstein 對這兩幅畫作出總結：「單純指涉性再現之規則仰賴定型慣性的心向，指涉依賴描述。非一標準化的經驗之中，則不帶有論證性指涉規則，人們的心向、圖式（標準化的概念樣式）、以及經驗對象之間的親密關連性，都被馬格里特的圖畫展現並表現為「無用（useless）」⁶⁴。馬格里特的繪畫等於是提出新的問題，給出新的經驗，但他以圖畫挑戰舊規則之餘並不給出新規則。

三、觀點擴充：從作品到觀者的美感經驗；某物成為藝術品並被經驗為藝術品的必要條件是「非標準化的實證經驗」，而非「可描述的論證性指涉規則」

分析馬格里特的繪畫，作者得出「非一標準化的經驗之中，不帶有論證性指涉規則」這一個要點，她認為這個要點不只是以特殊的方式應用在馬格里特的繪畫上，而且一般而言也可以應用在藝術作品上。更概括地說，作者認為這個要點還可以應用於

⁶² 這裡作者要我們比較維根斯坦的類似趣味性課題「倘若某人堅持說必定也有某些東西在茶壺的畫像中沸騰」（Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford University, 1974, p.297: "...What if one insisted on saying that there must also be something boiling in the picture of the pot"）。("Magritte," p.372)

⁶³ 這個論題上作者又要讀者比較維根斯坦的相關看法（Wittgenstein, pp.1-38），見"Magritte," p.373。

⁶⁴ 其實仍需要概念樣式、圖式的作用。讓慣性概念、僵化的心靈機制崩潰的，是由藝術品揭示的新觀念，新經驗，只是新的觀念也漸漸變成新的概念，取代舊的概念，原本不可言說部份之視野、視點，影響了可言說部份的論域、論點，也漸漸成形為論述模式。相似的，論域、論點的改變也會影響視野的寬度和視點的選擇。作者從未否定「概念」在此中的作用，因為他說藝術性再現是「非概念化成份」強過「概念化成份」，表示仍有概念化成份。

解釋美感經驗。她引述康德的觀點：任何對象不管它是什麼，原則上都可以是一個美感經驗的對象；然而，觀者要擁有一個美感經驗，則必須自經驗對象的任何目的上——包括任何認知的目的上——完全脫離釋放開來。因此，美感地經驗一個對象，就是去經驗「美」，也就是在一種所有心靈機能完全和諧的心靈狀態下去經驗「美」；Von Morstein 認為康德的意思是，這表示美感經驗的對象並非如其他任何事物般被主體經驗到，它不是在任何概念的標題下被經驗到。這個對象只有在實證上而非描述上才是認知的對象，才能被認識。因著美感經驗的持續，觀眾可以從相關的心向裡解放出來（不論是不是刻板慣性的心向），在此情況下，觀眾便是純粹面對著（vis-à-vis）他所觀看的物體。

Von Morstein 在分析完馬格里特繪畫所再現出來的非標準化經驗後，進一步擴充她的觀點到觀者美感經驗的解釋上，她認為藝術品本身與觀者的美感經驗有著相似的需求，也就是說，某物要成為藝術品，並被經驗為藝術品（美感經驗），有著相似的條件。倘若康德是對的，那麼，對「美」的經驗而言，從任何心向中解放出來是必要的。某物要成為藝術品並被經驗為一件藝術品，對觀者而言，必需從相關的刻板（共通的）心向上解放出來，解放之後才能理解：藉著藝術品而再現的這種由不同的、非習慣性的（原創的、形式上未知的）心向所決定的經驗。就作品而言，為了再現的經驗要是一種藝術經驗，藝術品所需要的也並不是從觀者的所有心向上解脫，而是從刻板慣性的心向上⁶⁵解脫。因之，任何事物都可以成為美感經驗的對象。我們可以從馬格里特的繪畫中得出這樣的看法：藝術品之觀者，是從一些明顯客觀的規則中解脫的，那些規則欺騙性地決定了對象之間、符號與圖像之指涉之間、概念樣式與概念連結之間的親族關係（affinities），而藝術品的觀者是不受這些欺騙性的規則所束縛的⁶⁶。由藝術品所再現的這種經驗，對規則的釋放而言，可能是個關鍵⁶⁷因素，作者似乎透露，美感經驗是果，藝術性再現之經驗才是因，而兩者有著類似的條件。但藝術性再現之經驗引起釋放、解除規則的同時，並未提供觀者一個選擇性的規則系統來藉以分析新的心向（如果那還是個適當的字眼的話）。作者最後總結：指涉（reference）、親族關係（affinities）和概念樣式（conceptual patterns）的曖昧不確定，是馬格里特繪畫所再現的這類經驗的特徵，並且可能也是屬於任何藝術品所再現的那種經驗的特徵⁶⁸。

⁶⁵ 至少對於藝術品做為藝術品之經驗的持續性上，是需要從刻板慣性的心向上解脫出來的。

⁶⁶ "Magritte," p.373。

⁶⁷ causal factor：關鍵性的因素，指因果關係的因。

⁶⁸ "Magritte," p.373。

四、馬格里特的作品，透過概念之間關連性的不確定，根除人們結合對象的刻板習慣；

這是其藝術特色，也是引起美感經驗的關鍵因素

馬格里特的作品，在探究刻板慣性心向的一個主要面向上，是關鍵性的要素，亦即，他的作品所連根拔起的，是吾人結合「對象（畫像）」與「對象（實物）」的慣性心向。而另一方面，作者以為他完全沒有碰觸人們將「對象」與「對象的感官印象」相結合的這一方面的慣性心向，這一個面向有畫家秀拉等人在關懷；**細節上**，馬格里特的作品具有照相寫實般的精確性，他為吾人留下了我們對一棵樹、一頂帽子、一顆蛋……之概念，但他不把吾人對這些物體的習慣性連結留下來。

作者最後再舉一個小例子來印證，根據共通的概念來看，馬格里特的諸種煙斗圖中的任何一幅，都是一個煙斗的概念圖式⁶⁹，根據吾人對「樹」共通的概念來看，他的一棵樹之諸般描繪中的任何一幅，都還是一棵樹的概念圖式。一支煙斗的圖像和一棵樹的圖像兩者同時出現在1966年一張叫做〈影子〉⁷⁰的作品中，在前景那一棵填滿畫面高度的樹的身後，畫有半個樹高的一支煙斗。作者要再一次證明的是：不論細節的再現是指涉性或概念性，以上所有的論證都繼續有效。樹與煙斗互相結合的這件事，以及它們是如何結合的，並不能藉由任何習慣性的規則來解釋說明清楚，也不可能形成選擇性、取代性的規則來說明這種結合⁷¹。

五、小 結

第二、第三張圖分析得出的結果和第一張圖仍是類似的，雖然細節上有不同的趣味，但是細節交互作用的結果也都是指向「沒有論證指涉之規則」、「沒有完全可分析的決定程序」。類似第一張畫，藉著這種指涉系統上的不確定性，人們由標準化的共同慣例所組成的心向，便崩潰了。人們的心向、標準化的概念樣式，以及經驗對象之間的親親族關連性，都被馬格里特的圖畫展現並表現為「無用」，這種不帶論證性指涉規則的經驗，便是 Von Morstein 所謂非－標準化的經驗，藝術性再現的經驗。

第三章一開始我們看到作者對她的觀點設限，那裡的觀點，指的是解釋馬格里特繪畫中概念性再現與藝術性再現如何相互為用的模式，而不是整個 Von Morstein 式藝術性再現理論。檢驗全文，Von Morstein 式再現理論的立場是一貫的，她不但沒

⁶⁹ 作者認為這和 Gombrich 的觀點可以類比，Gombrich 在 *Art and Illusion* 這本書中主張「所有的藝術都是概念的（All art is conceptual）」，見 E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton University, 1969) p.67。

⁷⁰ 原作法文名稱 "Les Ombres"，英文譯名 "The Shadows"。

⁷¹ "Magritte," p.374。

有限制自己理論的應用範圍，透過秀拉（Seurat）的例子，最後甚至暗示這種理論不只適用於馬格里特的作品上，也適用於其他的藝術品上。同時更進一步地，Von Morstein 把她所認為的「藝術性再現」這個藝術品的必要條件，連結到「以美感來經驗藝術品」的「美感經驗」上面，認為作品、物品要成為藝術品，是因為具備了「藝術性再現」的要件，相似的，藝術品要被觀者經驗為藝術品，也要觀者具備類似「藝術性再現」的要件，也就是從慣性定型的心向上釋放出來，而其中，扮演主導性角色的，是「藝術品」，藝術品再現出全新的經驗，並不是要從觀者的所有心向上解脫，而是要引領觀者脫離既定的舊俗習慣之制約，這是藝術品創造性的本質。

經過這種比較，藝術品與美感經驗有著相似的條件，都需要從慣性心向上解脫，這無疑地是在強調每一件作品、每一次美感經驗的獨一無二、不可取代的創造性本質。創造性本質，是藝術不可說、不會被取代的原因之一，可以描述的是概念，而概念已經被納入既定的意義系統中了。確定性的指涉規則應當只發生在敘述中，倘若發生在藝術中，那是因為人們慣性心向作用的結果——習慣在物與物之間找相似性、習慣用已知的概念去理解未知、去對應、解釋、與簡化……的結果。美感經驗上圖式與概念心向也是無用的，這是一種符合康德的看法但更具時代新意的詮釋。我們可能會好奇地追問，反之是否亦然？是否非由習慣性的心向所決定的、形象強過語言表達的那種經驗，便是藝術性的經驗，該對象便是藝術品？作者引用康德的話「任何事物都可以成為美感經驗的對象」似乎有這種暗示，其實不然，美感經驗的對象並不只是藝術品，也就是說，藝術品和美感經驗固然有著類似的條件，但這個條件對藝術品而言是必要條件卻不是充分條件，它的確可以說明藝術品的某種重要特質，這部份的特質指向無目的非概念化的創造性，和美感經驗相重疊，但卻不足以用來定義藝術品。

批評

壹、Von Morstein 說明了藝術品何以既是再現的，也是自主的

Von Morstein "Understanding Works of Art: Universality, Unity, Uniqueness" 一文的主旨是在說明藝術（藝術品）的性質，仍是本質主義的藝術理論。作者以「再現共相」、「統一不可分割之整體」、「獨一無二」三大性質來界定藝術品，這三大性質都不是新鮮的主張，但前人並未將三者之間建立起緊密而邏輯的關係，這便是作者所要做的。到了"Magritte"一文，她比較了一般性再現與藝術性再現的差異，這裡的「藝術性」一詞之創用，筆者認為作者是為了填補一般再現關係只偏重兩個面向⁷²而不足

⁷² 即作者所謂的「指涉性」再現：再現物指涉一個具體實存可見的被再現物。以及「概念性」再現：再現物再現一個抽象不可見的定型心像（圖式）。

以解釋藝術品之再現所創用的概念，作者提出藝術品之所以成為藝術品，「藝術性」再現是必要條件。以類型/表徵的關係，說明了藝術品這種表徵先存於其所再現之經驗類型，因此就認識論而言，這種經驗必須仰賴藝術品才得以被認識到，這種經驗是非概念式的，因此不會有充分的規則說明表徵如何產生，所以我們說藝術是一種創造性（自為自在）的第一物，而不是個第二物。雖然這種解釋方式並不能驗證，但是它果真成立，被專業領域的共識所認可的話，它便解決了其他再現論所未能解決的「再現與自律」之間的矛盾。

貳、與朗格的符號論比較

在說明藝術的「獨一無二（*Uniqueness*）」這個創造性性質上，她以「class—membership」（「類—類成員」）與「類型—表徵」這兩種相異但不互斥的觀念來區分「藝術」與「非藝術」。基本上，「藝術」在分類意義上雖然也是人類經驗（class）下的一支（membership），但是這不是藝術的根本基礎，藝術不同於非藝術的基礎，就在於它像一個獨特的個人一般，個別特質勝過它作為一個類型成員所具有該類型的共同價值，因此，作者與傳統本質主義者最大的不同，不是她放棄了藝術的本質，不是她放棄去定義藝術，而在於她認為藝術的這種獨一無二的特性是概念所無法掌握的，因此它是如何產生的並沒有規則可以說明，而這便是藝術的本質，便是藝術的定義。在此同時，獨一無二的特性卻又是建立在「共性」的基礎上，作者花了極大的篇幅說明這種由藝術品所再現的亞里斯多德式的共相，Langer 式的人類情感有些什麼特徵，她以術語化的名稱稱之為「內涵性共相」，而“Magritte”一文，便是以例證輔佐，繼續闡明藝術性再現所再現之「內涵性共相」為何，在此，我們可以說它是一種人類新經驗之再現，雖然名之為「再現」，其實這種經驗並不是傳統意義上的「再次出現」，因為在藝術品誕生之前，並不存在這一種經驗，藝術品不是去再現一種已然存在的人類經驗，Von Morstein 的這一種看法，比蘇珊·朗格的符號再現理論更為細緻，朗格強調藝術品作為一種符號，再現或象徵了人類的情感，與人類情感的邏輯形式是相似的，而 Von Morstein 則進一步把「人類情感」之再現擴充為「人類經驗」之再現，並且進一步澄清這一種經驗是透過藝術品而被人們認識到的，她的這種看法大大提高了藝術品對人類經驗之創新、擴充上所具有的意義。那麼，Von Morstein 所謂的「再現」，便不再符合傳統「再現」的意義了嗎？——「被再現物『出現（present）』於再現物中」、「再現物『再現（represent）』了被再現物」？其實並沒有衝突，「人類新經驗的確『出現（present）』在藝術品中」、「藝術品也的確『再現（represent）』了人類的新經驗」，這裡的「再現」，強調的比較不是「再次出現」，而是邏輯形式的共享，「再現」和「表現」、「象徵」的不同，也只是強調面向的不同，等於是使用

了不同的詮釋工具在強調不同的重點罷了。雖然表面上「藝術品『表現、象徵』了人類的新經驗」聽起來並沒有什麼不同，但是那種說法就失去了邏輯形式的共享這一面向，也不能凸顯出藝術品與觀者的互動、藝術品對創造人類經驗的貢獻了。

參、作者的理論適合解釋諸多藝術及美感經驗，但並非唯一或普遍性的藝術品詮釋模式

這種對藝術性質界定的方式，目的何在？我們發現其實這套理論和傳統理論一樣，並不能完全區分「藝術品」與「非藝術品」，並不是藝術品的「實質定義」，而這也不是作者的目的⁷³，吾人在日常用法上，並不會把尋常桌子和藝術品混為一談，讓我們感到困惑的，可能比較像是「為什麼 Magritte 不只畫了一個煙斗，他還創作出了一件藝術品？」

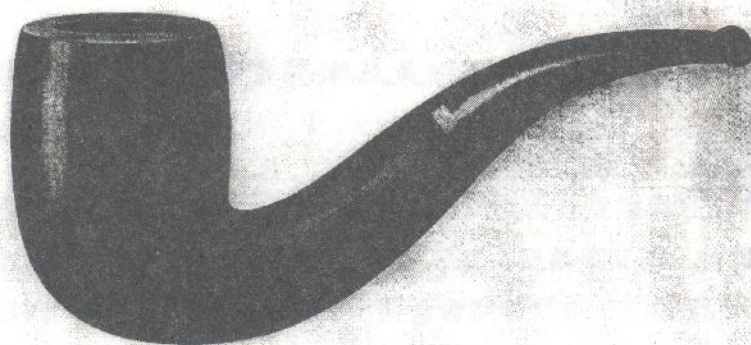
就筆者的看法，作者的目的或她的貢獻在於，她的理論不是據以判斷何者為藝術、何者非藝術的判準，「藝術性再現」只是藝術品的必要條件而充分條件，成為藝術品可能還要符合其他的條件，但是這一個必要條件已經可以有力地解釋某些藝術品成為藝術品並被經驗為藝術品的理由，這種情形就好像是，在日常生活中，當吾人已經下了判斷，判定「張三的畫不是藝術品」而「馬格里特的畫才是藝術品」時，作者為我們分析了這種判斷背後所根據的理由，因此我們看到作者拿馬格里特的繪畫作例子來分析，因為馬格里特的畫在「再現」的範疇內最具關鍵性與典範性，站在概念與非概念的邊界上，帶有指涉又不是指涉的曖昧性。吾人其實已然認定馬格里特的畫是藝術品了，所以作者針對馬格里特繪畫所作的說明正是要解釋為何這些會是藝術品，而她的解釋也的確能說明馬格里特繪畫被認為是藝術品的獨特處何在。但是作者果真並不企圖建構一套兼具解釋力與預測力，放諸四海而皆準的藝術理論嗎？事實上，在文章最後的部份，隱然中她展現了這種企圖，認為有關藝術性再現的說明可以適用於大部分的藝術品，以及美感經驗的解釋上，不過她的意圖只是想表示這種理論具有普遍性與包容性，但絕對不是唯一性的，首先，它適合用來解釋的是藝術品中的「繪畫」類型。更精確地說，它適合用來解釋的是繪畫類型中帶有指涉性再現或概念性再現細節的繪畫類型。我們可以看到，把她的理論當作是「所有藝術品的定義或理論」（如：圖畫再現理論）顯然並不適當，那樣定位的話，必然可以輕易地舉出許多反例，將她的理論攻擊地體無完膚。例如，置換到另一個不同的脈絡下，當另一些人

⁷³ 從“Understanding”那篇文章末尾處作者說：「（藉由本文）吾人找到一些理由可以說明，為何『藝術品是被創造出來的』有其道理。」可看出她並不是在建構有關於「藝術」的理論來定義所有的藝術品，相反的，她著重於說明藝術品的「創造性」這一個面向。

判斷「張三的畫也是藝術品」時，這套理論就未必能奏效，或未必能提供關鍵性的說明；更不必說「觀念藝術」、「行動藝術」或「抽象藝術」這些已經被判定為藝術品的範疇，也都或多或少超過了作者的理論所涵蓋的區域了。

參考書目

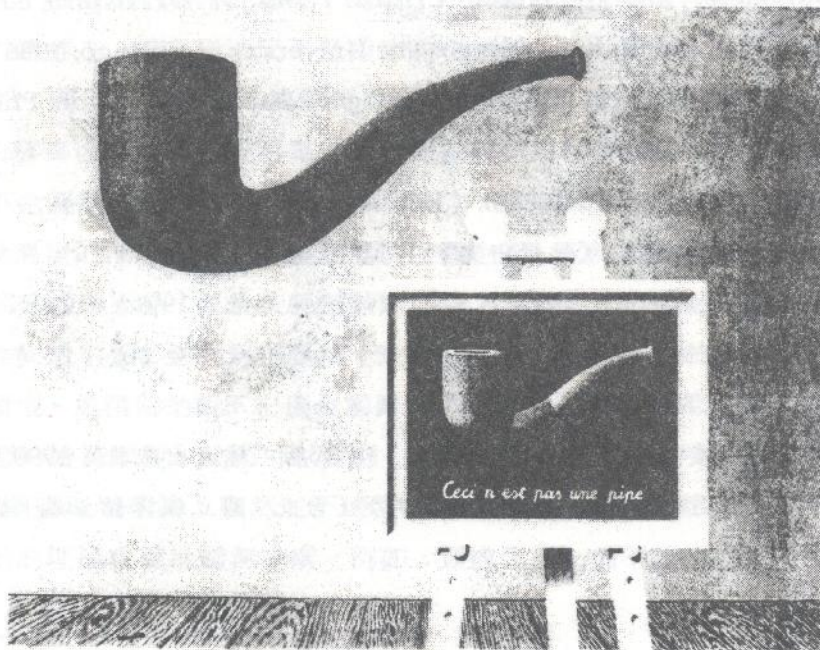
- Aristotle, Horace, Longinus, *Classical Literary Criticism*, T. S. Dorsch, trans., (New York, 1965)
- S. Gablik, *Magritte*, (New York: Thames and Hudson, 1985)
- M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Eng. trans. as *This is Not a Pipe*, (Berkeley: University of California, 1983)
- David Summers, "Representation," *Critical Terms for Art History*, ed. by Robert S. Nelson & Richard Shiff, (Chicago: The University of Chicago, 1996)
- David Sylvester ed., *René Magritte catalogue raisonné*, (London: Philip Wilson, 1992 & 1994) vol. 1 & vol. 4
- E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, (Princeton University, 1969)
- 維根斯坦著，尚志英譯，《哲學研究》，(台北：桂冠，1995)
- 蘇珊朗格，《情感與形式》，劉大基等譯，(台北：商鼎，1991)
- 牟宗三譯註，《康德「判斷力之批判」上冊》，(台北：學生書局，81年)
- 曾仰如著，《亞里斯多德》，(台北：東大圖書公司，78年)
- 哲學大辭書編寫委員會編著，《哲學字典》，(新莊：輔大出版社，1990)
- 布魯格編著，項退結編譯，《西洋哲學辭典》，(台北：國立編譯館主編，華香園出版，78年)



Ceci n'est pas une pipe.

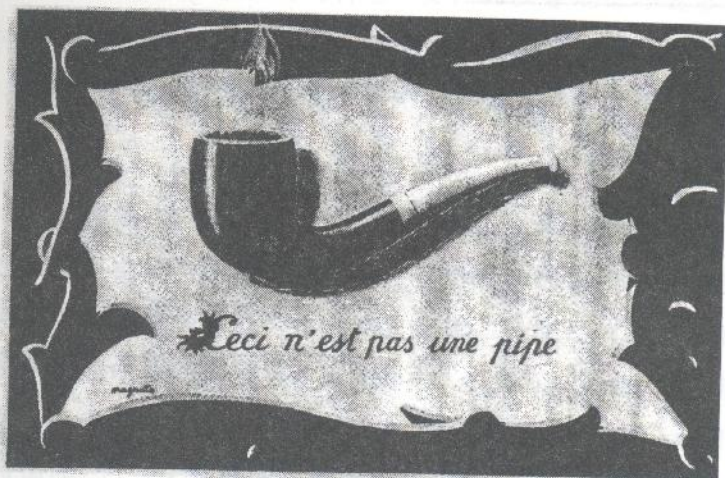
〈圖像的背叛〉, 1928/29

"La trahison des images" Oil on canvas, 62.2×81 cm, Los Angeles, County Museum

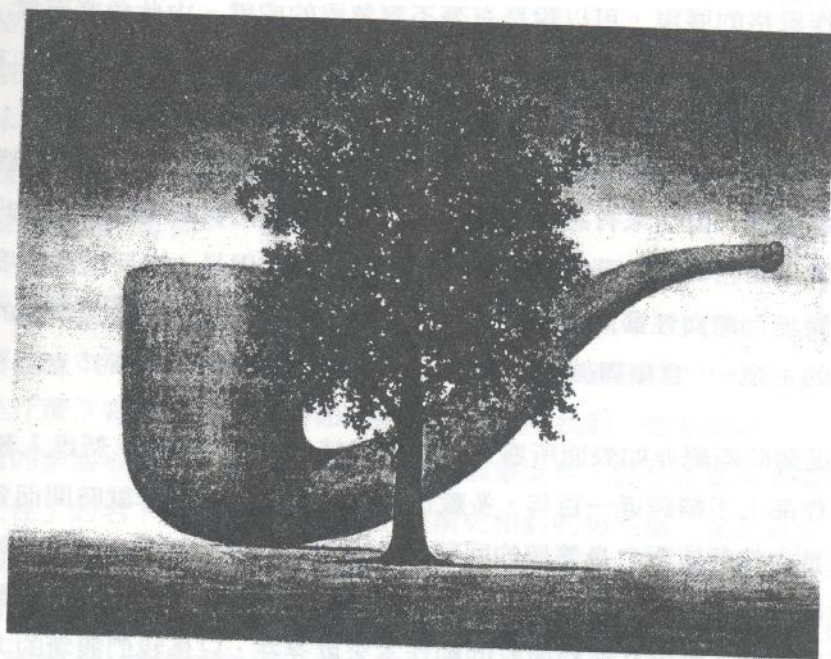


〈兩個奧秘〉, 1966

"Les Deux Mystères" Oil on canvas, 65×80 cm, Private collection



〈氣與歌〉，1964
"L'Air et la chanson" Gouache on paper, 36.2×54.6 cm, Private collection



〈影子〉，1966
"Les Ombres" Drawing, 18×26 cm, Private collection