

讀傅柯¹ “*Ceci n'est pas une pipe*”

陳佳琦

● 前言

超現實主義畫家之中，馬格里特²的才華幾乎是眾所公認的，他的作品以一種新的洞察力，呈現圖像與文字（或命名）的疏離感，而在畫面上造成一種曖昧難解的效果。長久以來，眾多美學論述企圖為馬格里特的作品提出合理解釋；傅柯則於 1973 年發表一篇名為“*Ceci n'est pas une pipe*”（這不是一根煙斗）的文章，文中大膽地以 Calligram、resemblance、similitude 等概念貫穿馬格里特兩幅“這不是一根煙斗”系列作品的討論。而傅柯精闢的見解甚至吸引畫家本人的注目；由馬格里特的信件中即可看出他對於傅柯的推崇與讚賞³。

本篇報告為筆者閱讀 *Ceci n'est pas une pipe* 英文版 *This is not a pipe*⁴ 之後的整理，以下的討論將依據文本的章節排列，順應傅柯的論述脈絡而去詮釋馬格里特的畫作。

● 兩根煙斗

文章的一開始，作者首先導入馬格里特的兩幅作品中，再依序提問。

► *La trahison des images*(圖像的背叛), oil on canvas, 1928 (圖一)

這是馬格里特“這不是一根煙斗”系列作品最早的版本之一，畫面上有一根仔細描繪的煙斗，而煙斗的下方則有一行用手寫的整齊字跡“*Ceci n'est pas une pipe*”(這不是一根煙斗)。

► *Les Deux Mystères*(兩個奧秘), oil on canvas, 1966 (圖二)

而這幅作品則是系列中最後幾張作品之一（作者猜測是最後一張），幾乎同樣的煙斗、同樣的手繪語句。不過相較於前一幅作品未限定的、不明確的空間背景，此處圖文被置於一個明確的框架中，並且被一個放置於木板上的架子所支撐著。而在其上方則有一個相似於畫內但卻更為龐大的煙斗。

或許第一幅畫的簡潔已困擾了我們，然第二幅作品中似乎隱含了更多的問題。首先，下面的框架是一個畫家已完成、待展的作品？抑或只是教室中的板書，可隨

¹ Michel Foucault(1926-1984)，早年曾從事精神病理學的理论與臨床實驗，後以結構角度切入歷史與思想史的研究，為六〇年代巴黎結構主義五巨頭之一；Foucault 論述多以晦澀的風格呈現，使其思想不易為人了解，而成為廣泛討論的對象。

² René Magritte(1898-1967)，比利時超現實主義畫家。

³ 參見 Michel Foucault, translated by James Harkness, “Two Letters by René Magritte”, *This Is Not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp57-58。

⁴ 1983 年 James Harkness 將之譯為英文版 *This is not a pipe*；本篇報告即以此為主要參考文本。

意修改？其次，畫中相似的大小兩煙斗又製造了更多的疑惑：這是兩幅相同煙斗的圖畫或它們根本指射的是不同的煙斗？或只有其中一個畫的是煙斗而另一個不是？或甚至兩者畫的根本都不是煙斗？再者，文字表述的意義為何？句子上的“ceci”(this)所指的是哪一個煙斗，而它所否定的是上頭那個如夢似幻的巨大煙斗或是與它共處同一框架內的圖像？最後，相較於下面那個被置於明確空間的煙斗，上面的煙斗卻無法讓人辨識出其確切位置，它的龐大是由於其佔據了畫面前景所致？或是它正位於框架的正上方，只是畫面煙斗的煙氣所形成的“煙斗的形式”？或它其實是在畫架的後方，遠比我們所看到的還要更大，並且暗示了一個無法預測的龐大深度？而在這一切的問號之外，最讓人疑惑的還是上下兩煙斗的虛實對立，它們的關係為何？如果此一章節是作者藉提問引出本文主旨，那麼以下的各章便是他面對作品抽絲剝繭所得的解答。

● 被拆解的 calligram⁵

接續著上一章的提問，此處，作者先將論述的焦點放在第一幅作品上，而以“calligram”為其論述軸心。

➤ 圖像的背叛

第一幅作品的構圖非常的簡單，就像是植物學手冊中所借用的一頁，一幅圖象及其相應的命名或說明文字。而要辨認上面的圖像更是簡單，那是一根非常清楚的煙斗，圖像與其被再現物（the represented object）間的類似性，無須特別的解釋與描述，所有的證據都將我們導向對於“煙斗”的這個“辭彙”的聯想，那就是一根煙斗。因此，當我們看到圖像下面出現與之相應的“煙斗”辭彙，而卻又在語句上予以否定時，就讓我們產生疑惑。

為甚麼會在其中產生這樣的效果？傅柯認為：作品中存在著一種運作，只是最後呈現的單純性掩藏了它，而這個運作便是“calligram”；馬格里特在作品中祕密組合了它，卻在它完成之際隨即謹慎地予以拆解，儘管如此，作品中的每一元素，它們相互的位置與關係都是來自於這個運作。

➤ Calligram 的傳統角色與功能

Calligram 為一種“picture-words”，確切地說，它既非畫、亦非文，而是一種介於文字與圖畫間的特殊畫類⁶。長久以來，calligram 具有三種角色功能：1. 增補字母 2. 無須借重修辭學的輔助即能重述事物 3. 以雙重文字組合捕捉事物形象。而

⁵ The Unraveled Calligram

⁶ Calligram 來自法文的 Calligramme。坊間的中文譯本，有人將之譯為“文字畫”或“圖形文”，然而，基於 Calligram 的特性，無論任何一種譯法都將對讀者造成一種先入為主的觀念，而誤以為所謂的 Calligram 就是畫、或就是文。因此，在本篇報告中，凡提及 Calligram 都將以英文原文表現。

calligram 運行的方式為何？以一幅阿波里奈爾⁷的“康乃馨”（圖三）為例可作說明：首先，它讓文句不再處於作品中的空白位置，使之與圖像靠近，並讓文句形成描繪圖像的輪廓線，依據形式構成的法則運行，而傳達作品所要表達的形象；另一方面，它也在連續的文字線條中穿插一些字母或辭彙段落，使觀者在發現它的同時也到看到了輪廓線中的文字，進而閱讀文句所要陳述的意含。因此，在恍然一瞥中，觀者只看到圖像，此時它便是圖像；然而當觀者注意到文字的同時，它便成了文字、成了純粹述說的語句。

► 修辭學與 Calligram

相較於 calligram，修辭學倚靠的是語言的豐富性；爲了文句的通順優美，它可以儘可能地以不同的文字或辭彙表達同一件事物，抑或運用同一文字的雙關性陳述不同的概念。因此，在修辭學的領域中，文字雖然也具有雙重特性、扮演雙重身分，它的本質實爲比喻、象徵。然而 calligram 卻使字母（文字）同時既是繪畫元素，得以描繪圖像；又是可發聲的表意符號。因此，calligram 無形中消隱了傳統中模仿與象徵、形塑與圖說、展示與命名的對立。

現在讓我們再回到馬格里特的作品中，雖然其中運用了 calligram 的功能，但這是一個被拆解過的 calligram，因此存在於作品中的只能被視爲一種“被拆解過的 calligram 的殘餘”。在表面上，圖文回到它們傳統的位置，即圖在上頭，而文句只在下方陳述解說；然而經由 calligram 的作用後，從某一方面看來，文句只是一種文字的圖像，而以一個句子寫道“Ceci n'est pas une pipe”的方式來呈現這個圖像。相同的，我們也可想像上面的圖像是由許多細碎的繪畫符號、元素所組成，爲一種以書寫形式構成的圖像。

一種幾乎不可見的精巧運作同時操縱著作品中的書寫與圖繪，因此，即使圖文回歸其原本的從屬位置，還是具有 calligram 所賦予它們的雙重角色。

► Calligram 的特色— 不在同一時間“表現”與“述說”⁸

另一方面，雖然畫面中圖文回歸其原本的位置，即使圖像盡其最大的努力表達了自己（使之似乎不須倚靠額外的解說便能讓人辨別出與其相應的名稱），然而文句卻沒有如傳統般對圖像予以適當的命名、解說，反而予以否定，爲什麼會有這樣奇異的現象？這又要從 calligram 的一項重要特色談起了。當文字的序列形成圖像輪廓線，形成一隻鴿子、一朵花、或甚至是一場雷雨，我們看到的是它們的形象，此時文字隱藏在圖像之中，並無法自我陳述，字母於是形成繪畫元素中的點、線、面，表達了鴿子的翅膀、花瓣或雨點。然而當我們一旦看到了文字本身，圖象隨即消隱不見，就好像鴿子飛走了、花凋謝了，我們只讀到文字所要表達的意含，聽到它所

⁷ Guillaume Apollinaire(1880-1918)法國詩人、批評家，在戰前便已是立體派和未來派的先驅，與畫家畢加索、布拉克交往密切，而著《立體派畫家》等書爲立體主義辯護。


⁸ calligram never speaks and represents at the same time

要說的話；因此，即使文句上寫著“這是一隻鴿子”、“這是一朵花”，它都不再是鴿子或是花，也不再代表鴿子或花的圖像，無論如何，它都只是一個自我陳述的語句罷了。

因此，calligram 從來不會在同一時間“表現”與“述說”，也就是說，當我們觀看圖像時，聲音便消隱在圖像中；而當我們聆聽文句的聲音時，就無法看見圖像。由此延伸，圖像並不須額外的陳述說明，它便可表達其自身，當我們看到鴿子時，是由於看到它的形像，並不是因為它的旁邊寫道“這是一隻鴿子”。

再回到馬格里特的畫中，雖然作品中圖文各就其位，卻仍然保留了 calligram 的特性；煙斗的形式不須任何的解釋就可被輕易辨認，它似乎向觀者述說著：“你清楚地看到我，知道我為何物；因此如果我寫著：這是一支煙斗，那是很荒謬的，因為，比起我的自我陳述，字詞所作的描述還比較不適當而多餘”；而文句則好像這樣說著：“就如同我所顯現的那樣看待我吧，字母的相互靠近只是為了幫助閱讀，我就是你現在所看到的文字罷了，別無其他。”另一方面，馬格里特作品中圖文的分離、文句的否定又強化了 calligram 圖、文各自獨立的這項特性。



由此，我們可經由文句中的“this”（ceci）串連出三種圖示解說：

1.  (this) → is not → [a pipe]

this 除了是句首，亦可作為一種指射代詞；因此，若將 this 視為畫面中煙斗圖像的指射詞，“this is not a pipe”或許可被解讀為：這個煙斗圖像（this）並不是由“a pipe”這個語詞構成，它只是一個圖像。

2. this(this is not a pipe) → is not → 

相反地，若 this 代表的是畫面中 this is not a pipe 整個文句，那麼由此演伸的第二種圖說就是：“this is not a pipe”（this）並不能等同或替代（is not）畫面上方的煙斗圖像，它只是可供閱讀的文句。

3. this {  } is not a {  }
[this is not a pipe]

然而，當 this 代表的是畫面上整體的圖文組合時，而“pipe”則可被是為一種完整的 calligram；由此，第三種圖說又可被解讀為：畫面上的圖文組合（this）並不是 calligram 所形成的圖文關係，因為它已被畫家仔細地拆解過了。

因此，不論何種解讀模式，畫面上的圖、文已徹底分隔，而它們之間的空隙卻又再一次強調了這樣的分隔。傳統的作品中，一般人並不會注意圖文間的細微空白，calligram 曾經吸納消隱了這個間隙；然而，在馬格里特的畫裡，拆解的 calligram 讓這樣的間隙再次開啓，它成爲一個凹陷、一個缺席的空間聯繫⁹，使原本依傍的圖文各落一方，不再擁有共同的空間，不再能彼此溝通。文句於是獨自戲謔地嘲諷著圖

⁹ an absense of space

像：這不是一根煙斗，只是煙斗的圖像罷了；然而圖像並不能回應它，只能徒然地呈現其自身。而圖文相互否定的結果，或許我們可以說：在整幅作品中根本就沒有煙斗。

● 克利¹⁰，康丁斯基¹¹，馬格里特

兩個原則曾宰制 15~20th 的西方繪畫。不過它們分別被克利及康丁斯基給打破，馬格里特又接續著他們的方向而有不同的發展。

1. 造型再現(plastic representation)與語言指射(linguistic reference)的分隔

透過再現關係，造型圖繪可具體地呈現事物；而語言系統則可使人交談、思考或表達不同的複雜概念。然而在西方繪畫中這兩種系統並無法真正地交會、融合，若要它們發生關係，唯有倚靠某種上下之分的從屬原則。即若以圖像的呈現為首，文句便僅為圖像的解說、評註，或為圖像的延伸；相反的，若圖像是根據特定的文本創作，那麼它就僅僅是文本的圖示罷了。

然而這樣的原則在克利的作品中似乎被消弭了，他的畫面上（尤其是較後期的作品），人物、房屋、車船等具象形式同時也是表意的文字符號。根據記載，克利確實引用許多古文明的象形文字或表意文字來呈現事物的形象，這也驗證了他曾說過的一句話：圖畫與書寫符號根本上是一致的¹²；然而為了方便觀者觀看、閱讀，他的作品中也常出現箭頭指示觀者（或讀者）觀賞（閱讀）的方向，因此，即使圖文交雜也不致使畫面混亂無序。

2. 再現者與被再現物間的類似性(resemblance)及再現關係的肯定

圖像所指稱的被再現物（the represented object）要與所畫出的再現物(the representing object)類似，並且肯定其間的關連。例如：描繪一顆蘋果，圖像必須類似真正的蘋果，而觀者也能肯定那是蘋果的圖像，它確實可被稱為“蘋果”。

然而，在康丁斯基的畫中卻同時消弭了再現關係中相似與肯定這兩項要素，他的作品通常無法讓人辨認出具體的形象，形式不過是表達畫家態度的媒介或構組畫面的原則，觀者無法經由直接的觀看了解畫面的意涵。

3. 馬格里特

馬格里特的作品，表面上似乎遵循著再現關係類似性的原則運行，他所繪之圖像大多具體地呈現出它們在現實中應有的樣子；然而構圖中隱藏的圖文並置、否定的文句（其圖像與文字常沒有任何關連，例如：類似蛋的圖像卻自稱是槐樹、明明長得像鞋子的卻叫做月亮），也正暗示著一種近似於克利與康丁斯基的表現系統；即使如此，馬格里特卻是以其自身獨特的表現手法來達到顛覆傳統的效果。

¹⁰ Paul Klee(1879-1940)，德國、瑞士畫家

¹¹ Vassily Kandinsky(1866-1944)，俄國畫家，為抽象畫的先驅者。

¹² Drawing and writing are fundamentally identical (Constance Naubert- Riser ,translated by John Greaves , *Klee* , London , Studio Editions , 1988 , p116)。

● 文字的隱藏作用¹³

克利作品透過表意符號與繪畫形式的交會，創造出一個缺乏深度、無法清楚言說的新空間。而馬格里特雖然使圖文回歸它們原本的位置去，藉著文字的精巧運用，也顛覆了傳統的觀看原則。

1. 文字與圖像的遊戲

避開了傳統的思維空間，標題的選用使馬格里特得以在作品間自由地展開一種文字與圖像的遊戲。以下的例子即是畫家透過文字與圖像的互動而呈現的三種不同效果：

- **“L'Art de la conversation” (對話的藝術) (圖四)**：畫面中的巨石之下，兩個極渺小的人正在交談，他們的對話很快地被其身後的巨石所吸納，迅速消失在一片靜寂中，這顯然是一場聽不見的對話。而這些石塊，看似雜亂無章地堆疊在一起，卻又吸納了人們話語的能量，組合一個可被輕易辨認的文字：“Reve”（夢）。或許唯有在人們靜穆與沈睡之後，事物才能被構組為文字，而這個字又直指出圖像最深沈的意含：夢中的人們，終將是靜默無聲，而直接以事物的意義溝通，以顯現的文字對話。至此，文字滲入圖像之中，甚至於強加於它之上。
- **“Ceci n'est pas une pipe”**：相對於“對話的藝術”中文字與圖像相互延伸的現象，此處馬格里特卻藉著否定的力量，打破圖文間的連結。一根煙斗的圖像之下，卻以文字標示著“這不是一根煙斗”；文句和圖像間不再有連繫，陷落的空間，使它們各自孤立於畫面的一方，也讓觀者不再同時也是讀者。
- **“Le Soir qui tomb” (夜幕低垂) (圖五)**：介於以上兩個極端的例子之間，“夜幕低垂”中，文字卻扮演了一個更為曖昧的角色，標題既反映圖像意涵，又在同時顛覆了它。大片的窗玻璃在太陽逐漸落下的同時，也碎落了一地的玻璃，而碎片上映照出和窗外同樣的太陽—圖像在某一程度上呼應了標題，然而夜幕的低垂卻連窗玻璃都打破了，圖文的回響到了一種近乎荒謬的地步。

2. 文字與圖像的替換

另一方面，馬格里特認為：在文字與圖像間，可創造出一種新關係，並且言明它們在日常生活中通常為人所忽略的特徵：現實生活中，辭彙有時可取代它所指稱的物體（object）的位子，而在畫面上物象的名稱有時也可替代其圖像的角色；相反地，圖像亦能取代陳述語意時的辭彙。由此，我們也可以馬格里特的兩幅作品作為說明：

- **“Personnage marchant vers l'horizon” (走向地平線的人) (圖六)**：畫面中那位始終背對觀者的人被置放於五個色塊物之間；其中三個色塊位於人物下方，而在色塊之上分別以斜體標示著：*fusil*（來福槍）、*fauteuil*（椅子）、*cheval*（馬），另一塊在

¹³ Burrowing Words

人的頭上，叫做 *nuage*（雲），最後，靠近天與地的極處，一塊約為三角形的則稱為 *horizon*（地平線）。此處，文字並不如在克利作品中一般，等同於繪畫元素，它僅是團塊上的題辭罷了，而指稱團塊所各自替代的物象；它們或高或低、或左或右的分佈位置，又正好符合畫面構圖的傳統組合（雲確實在高處、而地平線於深處...等）。由此，馬格里特省略了物體的可被指認的外形，僅以兩個極端來表現它們：具有體積陰影的團塊與其所指稱的文字；於是文字便和團塊的形體重疊，替代物象消失的外形。

➤ “*L’Alphabet des révélations*”（**揭顯的字母**）（圖七）：相對於“走向地平線的人”，此幅作品中，一座木製畫架被分為兩個部份，右邊是四個可被輕易辨認的物象剪影：分別是煙斗、鑰匙、樹葉與高腳杯；而它們的下方卻有一個類似紙張撕裂的痕跡，暗示著物象僅是薄紙上的切割，並不具實質的體積。左邊的板子上，則是一堆無法辨認形象的纏繞線體，或許它是尚未成形的名詞前之冠詞 *La*、*Le*（等同於英文中的 *the*）。表面上，畫面上的要素皆符合造型再現中類似（*resemblance*）的原則，然而當我們輕易指說出圖形名稱的同時（煙斗、鑰匙、樹葉、高腳杯），這些徒具外形而無實體的圖像，早已悄悄代替了文字或語言的運用。

● 肯定的七個封印¹⁴

康丁斯基以一種獨特的權威態度，以個人主觀的命名，強加於無法被清楚判別的圖象之中，藉此消弭了自古以來再現關係類似（*resemblance*）與肯定（*affirmation*）的原則。馬格里特雖然也在作品中顛覆了此項原則，卻是完全不同的方式：他由分離“類似”與“肯定”開始著手，切斷它們之間的聯繫，建立兩者間的“不相等”，使一者運作而無另一者的援助。因此，儘可能滋長作品中物象“類似”的效果，卻無法讓觀者肯定地說出它到底類似何物。

由此，馬格里特又在 *resemblance*（類似）之中分出 *similitude*（擬同），並讓後者得以對立於前者。**類似**源自於再現關係，由於被再現物（*the represented object*）恆高於再現物（*the representing object*），因此類似具有一種上下之分的階級關係（即桌上被畫家描畫的蘋果(A)恆高於後來畫中的蘋果(B)，若有人再去臨摹此畫的蘋果(C)，那麼它們的層級將是 $A > B > C$ ）；而**擬同**卻自行發展出一個無始無終的系列，它自行擴充分化，而無任何層級之分，因此畫面上各擬象（*simulacrum*）間形成一種不確定而可相互轉化的關係（例如：馬格里特作品“兩個奧秘”中的大小兩煙斗便是一種擬同的關係）。

以 Magritte 1962 年 “*Représentation*”（**再現**）（圖八）為例，畫面上有兩個完全相似卻大小不一的場景，它們皆精確地再現了某場球賽的同一部份。我們並不能因此界定兩者之間的層級關係，或許它們皆是源自於同一畫外的被再現物，而為擬同系列中的一環。而在另一幅作品 “*Décalcomanie*”（**轉印**）（圖九）裡，則顯現了擬象

¹⁴ Seven Seals of Affirmation

(simulacrum)間可相互轉換的特性。畫面中有一紅色布簾佔據右方三分之二處，左方則有一背對觀者的男子，而布簾上恰有一個與男子輪廓相符的空洞，顯現了原本應被遮蔽不見天空、海景。經由男子與布簾空洞的轉印關係，我們看到了“擬同”之所以優於“類似”之處：類似只包含一個唯一的“肯定”，因為兩相模仿的物象將永遠相同；然而此處男子與空洞徒具有相似的輪廓，卻無法讓觀者清楚判定它們的關連，男子的軀體= 布簾、而空洞又連接著左方的海景，因此，我們也可說：左邊的原是在右邊，而右邊的在左邊；它們換置相似的元素，卻不再是彼此的再現物。擬同容許各種不同答案的“肯定”，它們有時對立、有時又相互融合交雜在一起。

讓我們再回到“這不是一根煙斗”的討論中，畫面中“煙斗的圖像”類似 (resemble) 於一根真正的煙斗，而文句又類似於文句的形像；然它們之間的對立就是逐步取消其各自類似 (resemblance) 的關係，朝向一個更為開放的擬同網絡。因此，畫中的每一元素都能持有一個否定論述，它們否定類似，相對地便是一種對擬同的肯定。於是，我們可以根據“兩個奧秘”建立一系列否定又肯定的主張，而集中於作品命題“這不是一根煙斗”上去論述；然而，是誰在這陳述中發言？事實上畫面上的每一元素都在說話，它們不是述說自身便是告發其隔鄰“這不是一根煙斗”。

一開始，三個畫面上的元素各自展開自我否定的陳述：

1. 首先，低處的煙斗這樣說著：你所看到的，所有構築我的形式、線條，並不代表真正的煙斗，只是煙斗的圖像，而和畫面上另一根同樣的煙斗圖像形成一種擬同的連繫。(低處的煙斗自我否定)
 2. 高處的煙斗隨即回答道：現在你眼前的漂浮物，沒有穩固的立足點，不在畫布上也不在書頁裡，怎麼會是一根煙斗？我不指射任何事物，只是模糊的擬象，並與我下方的圖、文構成既對立又交纏的擬同網絡。(高處的煙斗自我否定)
 3. 文句也接著自我談論：這些你所看到形成我的字母，也在其中讀到所謂“煙斗”之名；然而這些字母怎能自稱為煙斗？它們的形象根本不同於“煙斗”之形，而僅是表現字母的圖畫，根本無法取代字義中所描述的“煙斗”。(文句自我否定)
- 接著，畫中的元素又兩兩串謀，共同否定第三個元素：
4. 文句與低處的煙斗達成共謀：由於文句的指射能力與圖像的圖說功能，使之得以共同攻擊高處的煙斗，而拒絕讓這個模糊不確定位置的存在自稱為“煙斗”。(文句與低處的煙斗共同否定高處的煙斗)
 5. 兩只煙斗圖像的合作：藉著它們之間的擬同達成共識，排除文句自稱為“煙斗”的權利，因為構成它的符號和其所指稱的“煙斗”並不相似。(兩只煙斗共同否定文句)
 6. 文句和高處的煙斗：相對於低處的煙斗圖像，這兩者皆是來自某個“他處”(elsewhere)，其一是可述說真理的論述，另一則如事物自身的幻影；因此它們得以跳脫框架，一起斷言畫框中的煙斗圖像不是一根煙斗。(文句與高處的煙斗共同

否定低處的煙斗)

7.最後，在這三個元素之外，還有一個超脫於作品的聲音，它這樣說著：畫面的所有元素皆不是煙斗，它們只是試圖模仿煙斗的文句、煙斗圖像的擬象及一根煙斗的擬象(而以如同它不是一幅圖像的方式來描繪)，因此，或許可以說：畫面上根本沒有煙斗。

藉著這七種申言，擬同(similitude)得以跳脫類似(resemblance)長久以來的禁錮。從此，“擬同”回復其自身，在作品中自由地開展又復原，並且恣意地於畫面上轉移、繁衍、擴散，而排除肯定與再現。我們於是在馬格里特的手中看到許多戲用“擬同”的精巧之作；它們建立一種變形，使觀者無法分辨那是何物：(圖十)是瓶子幻化成了女人？還是因為女人自身的沈溺使之終成為瓶子？畫家以擬同混淆了我們的視聽。

除此之外，藉著其他方式“擬同”也得以擺脫再現肯定(representive affirmation)的束縛。“La condition humaine”(人類處境)(圖十一)中，窗外的景物無中斷地延伸至它鄰近的畫中，這樣平面的延續性與兩者過度的相似性，無形中消抹了孰為再現物與被再現物的分界。而“La Cascade”(瀑布)(圖十二)裡，畫架緊臨著畫內所繪的樹叢，畫面卻靠著某種深度遠離的倒錯，否定畫內外相似的“肯定”。更直接者，馬格里特以雙重陷阱來迴避、嘲諷再現與肯定：“La lunette d’approche”(望遠鏡)(圖十三)：明淨的窗玻璃反映出窗外蔚藍的景色，然而由微開的窗子看去卻是一片黑暗；而“Les Liaisons dangereuses”(危險關係)(圖十四)中，裸女拿著一把大得幾乎將她遮住的鏡子在她胸前，鏡子正好落在畫面中央面對觀者，而又好似X光的效果，顯影出它所遮掩的裸女身體；鏡中影像卻反映了一些差異：首先，影像明顯比女子本身小，這指明鏡面與其映射者間的差距，而爭議了女人緊壓住鏡子的表現；再者，女子以正面對著觀者，雙手微張抱著鏡框，鏡內卻出現女子手抱胸前的背面像。因此，在這個平面上，幾無可被確認的指射物，擬同的脈絡中，兩個相似物的轉譯並無任何的支撐點。

● 不肯定的畫作¹⁵

馬格里特連結表意符號與造型元素，而絕不使兩者同一；並在缺乏肯定的基礎下安置“類似”；最後他讓純粹的“擬同”與不肯定的文字共處於一個不確定的空間裡。由此，我們可以總結出“Ceci n’est pas une pipe”的運作模式：首先，運用 Calligram 連結圖像與文字；之後，隨即打開它們的連結，製造陷落的空間，使 Calligram 自行拆解、消失；再者，讓圖文回歸其原本的位置，並使文字獲得可見，製造與圖像之間的困擾；接著，允許擬同(similitude)增加它的份量，使圖文只各自表達其自身；最後，原本始於類似(resemblance)運作的“Ceci n’est pas une pipe”，遂悄悄地變成充盈著擬同

¹⁵ Nonaffirmative Painting

(similitude) 的 “Ceci n'est pas une pipe”。

● 結語

不可否認的，傅柯的見解精闢而獨到，往往一種解讀方式便涵蓋各種不同的詮釋，而 calligram、similitude、resemblance 及 nonaffirmation 等觀念的運用，環環相扣，也使讀者得以不同於前人的嶄新角度檢驗馬格里特的作品；然傅柯的詮釋決非理解馬格里特畫作的唯一方式，尤其 Pipe 系列作品原本就是由一連串圖文陷阱所設下的謎宮，惟賴觀者不同的領悟，才得為其覓得各種意想不到的出口。

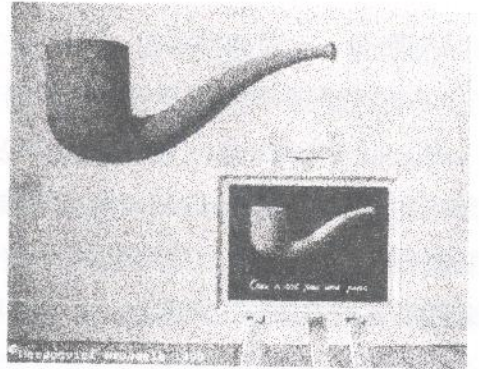
● 參考書目

1. Michel Foucault, translated by James Harkness, *This Is Not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1983。
2. Michel Foucault, 陳傳興譯, 〈這不是一根煙斗〉, 台北:《雄獅美術》, 第 225 期 pp.67-78, 第 228 期 pp.126-127, 第 229 期 pp.94-95, 第 230 期 pp.190-191, 第 231 期 pp.176-177, 第 232 期 pp.144-147, 1989-1990。
3. Lydin Alix Fillingham, Moshe Susser 圖, 王志弘、張淑玫譯, 《認識傅柯》, 台北:時報文化, 1995。
4. A.M.Hammacher, translated by James Brockway, *RENÉ MAGRITTE*, London, Thames and Hudson, 1986。
5. Constance Naubert- Riser, translated by John Greaves, *Klee*, London, Studio Editions, 1988。

● 圖版



圖一 Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928



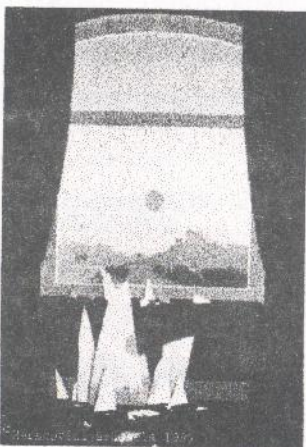
圖二 Magritte, *Les Deux Mystères*, 1966



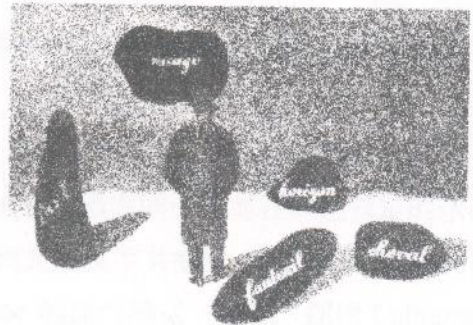
圖三 G. Apollinaire, *L'Oeillet* (康乃馨)



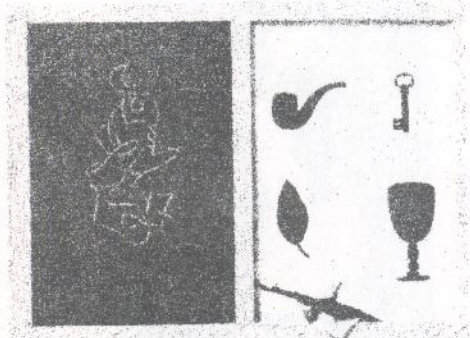
圖四 Magritte, *L'Art de la conversation*, 1950



圖五 Magritte, *Le Soir qui tombe*, 1934



圖六 Magritte, *Personnage marchant vers l'horizon*, 1928-1929



圖七 Magritte, *L'Alphabet des révélations*,
1935



圖八 Magritte, *Représentation*, 1962

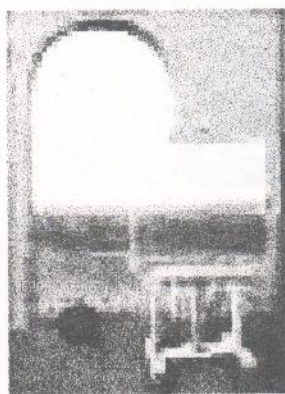


圖九 Magritte, *Décalcomanie*, 1966

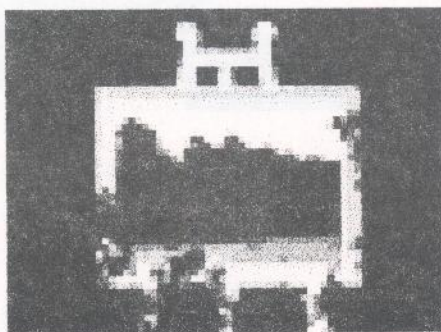


25 *La Dame*, painted bottle (1943),
Collection of Harry F. Zuckerman,
Photo courtesy of the artist.

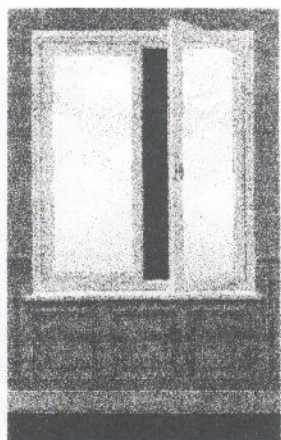
圖十 Magritte, *La Dame*, painted bottle,
1943



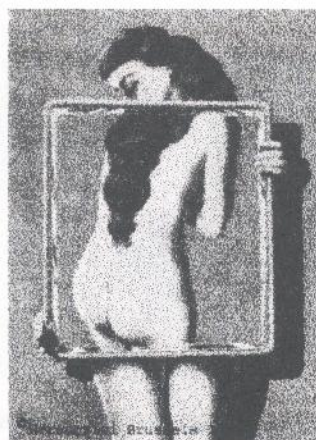
圖十一 Magritte, *La Condition
humaine*, 1935



圖十二 Magritte, *La Cascade*, 1961



圖十三 Magritte, *La Lunette d'approche*, 1963



圖十四 Magritte, *Les Liaisons dangereuses*, 1936