

## 繪畫如何「再現」？

### Goodman 藝術符號系統中再現之構成與作用方式

謝佳娟

#### 導言

「再現」(representation)在藝術論述中的使用由來已久，但是在二十世紀思考藝術作品與外在現實的關係當中，「再現」的基本內涵與運作方式卻愈發顯得模糊。在眾多關於藝術再現的爭議與論述中，我以 Nelson Goodman 的〈現實之再造〉(*Reality Remade*)<sup>1</sup> 為一個探究的面向與起點，試圖藉由這位當代美國哲學大師的名著來理解「再現」在當代所具有的爭議性地位<sup>2</sup>。Goodman 在〈現實之再造〉中主要欲釐清「圖畫性再現」(pictorial representation)<sup>3</sup>的相關問題，作為其藝術符號理論之建構起點。他所提出的主張主要有：1) 再現無關乎相似性(resemblance)，並且也非模倣(複製)，2) 透視法絕非客觀、科學的再現空間之標準，而是特定文化產物，具有慣例性(conventionality)，3) 一幅畫像若要再現一對象則必須作為它的符號(symbol)，指涉它，4) 指謂(denotation)是再現的核心，5) 虛構事物之畫像現成地分類為「獨角獸一畫像」(unicorn-picture)、「匹克威克一畫像」(Pickwick-picture)等，6) 「再現實存事物」只關涉二元性之指謂，「再現虛構事物」只關涉一元性之分類，「將…再現為…」關涉分類及指謂，7) 「圖畫標籤」(pictorial labels)是理解世界，建構世界的方式之一，8) 一幅畫是否寫實(realism)並非再現與對象間恆常的關係，而是取決於它所運用的再現系統是否正是當時的標準再現系統。

<sup>1</sup> 〈現實之再造〉是《藝術語言》的第一章，*Languages of Art: An Approach To A Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett, 2<sup>nd</sup> edn, 1976。

<sup>2</sup> 自從 1968 年《藝術語言》出版後，在英美藝術與美學相關期刊上引發了一連串針對「再現」的熱烈討論，可參見 *The Journal of Philosophy*, 1970、*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1975, 1978, 1980, 1981, 1987、*British Journal of Aesthetics*, 1976, 1979, 1987, 1988, 1990, 1993, 1994, 1997。

<sup>3</sup> Goodman 在文章註 1 中指明了他「在此所考慮的是圖畫性再現，或描繪，以及可能出現在其他種藝術中可相提並論的再現」(p. 4)。但實際在行文中「再現」、「畫像」(picture)、「描繪」(depiction)三詞是指同一種符號運作方式 (Goodman 混用著)，並且是專屬於圖畫這一範疇之特性，用來與語詞性描述、非再現性之其他圖畫種類，以及音樂記譜法區別。

由於 Goodman 所進行的是一套體系的建構，因此我們有必要認識其基本哲學立場與整個理論架構，以便對他所提出的圖畫性再現觀點有較全面與深入的理解。不過，由於他的全部思想體系相當龐大，不是本人目前所能顧及，因此主要透過二手資料而稍獲初步概念，且在此處也僅將簡要描述。

## Goodman 的藝術符號系統與再現理論的基本架構

Goodman 是當代美國分析哲學家，通常用來描述他的哲學立場的詞語有：唯名論者<sup>4</sup>、相對主義論者<sup>5</sup>。在思考藝術問題時，他不相信存在有任何藝術的「本質」可以為我們所發現，有的只是我們稱呼某些特定東西為藝術品的這種實踐而已。因此藝術界定的問題並非在找尋所謂藝術的本質，而是去描述對「藝術品」一詞的使用；然也並非只是去描述一般日常的法，因為日常用法常是歧義的與模糊的，而是將之轉化、改造——有時可能是相當激烈地——為哲學用語，以便能夠更為精確與更能傳訊。便是在這基本立場上，Goodman 對我們思考藝術所使用的詞彙進行分析，並以之重新建構出一套體系。而這藝術符號體系建構的地基，就在於他所提出的「何時是藝術？」這一問題上。在篇名是〈何時是藝術？〉<sup>6</sup>的文章中，他指出我們不該問「什麼是藝術？」(What is Art?)，而應轉為問「何時是藝術？」(When is Art?)，因為一件東西有時可以作為藝術品作用著而其他時候卻不行。同樣地，一件東西有時是符號(symbol)——當它被當作符號使用時——有時卻不是。援引符號的概念與作用，Goodman 對「何時是藝術」得出的結果是：一件東西，唯有當它以某種方式作為符號而作用著的時候，它才作為藝術品而作用著。因而藝術便納入其符號之普遍理論中。

在藝術符號中，「再現」顯然又是一種特殊的符號關係，並且長久以來便是討論藝術的關鍵性詞彙之一<sup>7</sup>。如上所述，在其符號體系架構下，Goodman 對此以及其他詞彙進行分析澄清，甚至改造，以求能更精準與更傳訊，因此得出的結果可能與一般日常用法有相當大出入。例如，一般關於「相似性」的想法便完全從「再現」中被踢除掉了。並

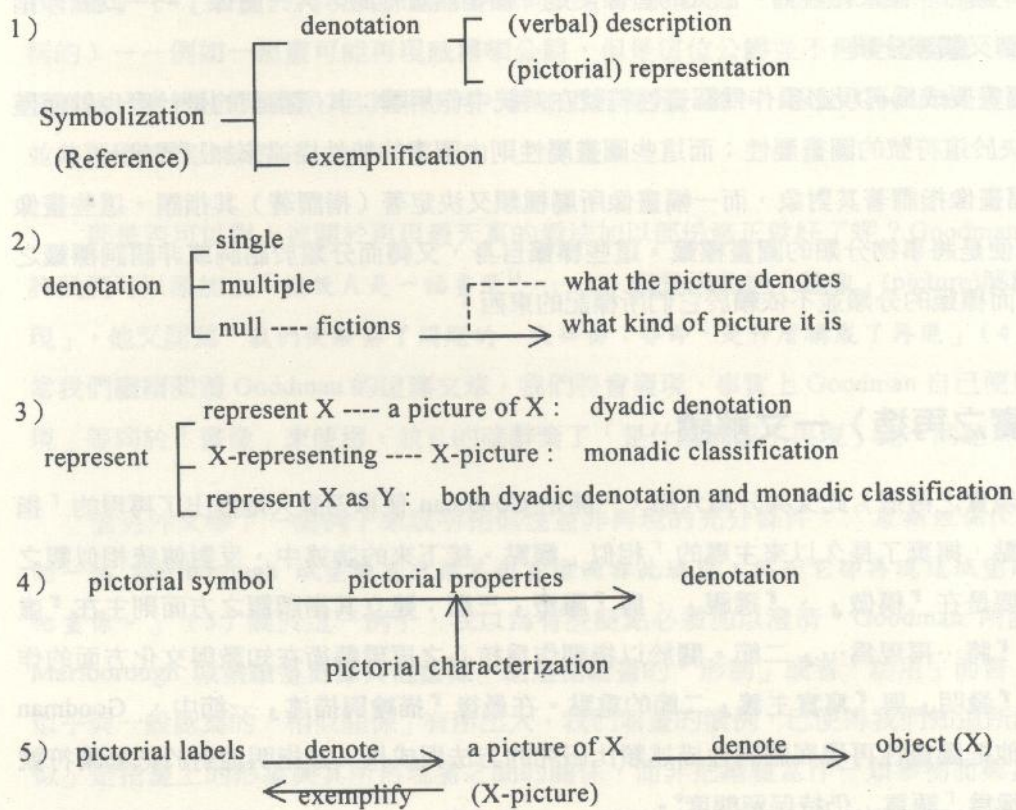
<sup>4</sup> 參考 R. A. Goodrich 的“Goodman on representation and Resemblance” (*The British Journal of Aesthetics*, 1988, 28:1)以及 Markus Lammennranta 的“Goodman's Semiotic Theory of Art” (*Canadian Journal of Philosophy*, 1992, 22: 3)。

<sup>5</sup> 參考 Harvey Siegel 的“Goodmanian Relativism” (*The Monist*, 1984, 27: 3)。

<sup>6</sup> “When Is Art?”首度刊於 *The Arts and Cognition* (The Johns Hopkins University Press, 1977)，再收錄於 *Ways of Worldmaking* (The Harvester Press Limited, 1978)。

<sup>7</sup> 關於視覺藝術中的「再現」，John Hospers 在其 *Understanding the Arts* (Prentice-Hall, 1982) 一書中以專章討論。在「再現的判準」中，他整理出三項傳統上說一幅畫「再現」某物的憑據：藝術家的意圖(the artist's intention)、因果史(causal history)、相似性(resemblance)。其中雖以相似性為主，但在下判斷時通常是三者交互配合運用。他也進一步引用 Gombrich「沒有無邪的視覺」的觀點，指出某再現「看起來像什麼」實際上依賴觀者的背景、習慣與期望等。並且畫家作畫時也是在某傳統下，必須先學習某風格「代碼」，而非直接再現肉眼所見。但是他並沒有進一步再論及 Goodman 完全摒除相似性的再現觀點。

且也就是藉由踢除相似性而代之以「指謂」，「再現」作為藝術符號系統建構的骨架之一才得以確立<sup>8</sup>。接下來以簡表方式勾勒出 Goodman 關於圖畫性再現之理論建構中的幾個主要骨架：



### 文字說明：

- 1) 符號作用（或指涉）基本上有二種模式：指謂(denotation)與例示(exemplification)，而指謂之下又包含語詞性描述與圖畫性再現。（例示的部分不在本文探討範圍內）
- 2) 指謂有三種形式：單獨的指謂，多重的指謂，無效的指謂。Goodman 便在無效的指謂範圍中討論虛構事物，並因而引入了「畫像之指謂」與「畫像之種類」的區分。

<sup>8</sup> 在此我們可以先對為何要踢除相似性做個簡單的猜測：傳統上，「相似性」是指「二件事物具有相同的屬性」；在繪畫再現上所涉及的相似性則是指「畫像上之形象」在肉眼看來相似於「被再現事物」（不管是具體存在的還是虛構的）。因此當觀者看到 *Mona Lisa* 時便說這畫像再現了一位「展露神秘微笑的女子」（可能由其他線索進一步考察出它再現了歷史上某位女性，但在此我們先將傳統上關於判斷再現的其他憑據擱置，只就此相似性而論）。然而，如果說「符號」是一種代碼（須經過人為「編碼」），須經由解讀者進行「解碼」，則似乎是「天然的」相似性便與「符號」產生衝突：既無代碼，何來解碼。從這表面上的衝突，Goodman 同時展開兩路工作：一是為了保持「符號性」而以「指謂」取代相似性，二是藉由視象之相對性指出傳統「天然的」相似性之虛妄，並建立起關於寫實主義的論點（見正文第八節）。

3) 再現一詞之使用應區分為三種

- (1) 一幅再現著一個實存人物的畫像便是指謂著這個人——只關涉這幅畫像指謂何物。
  - (2) 一幅再現著一個虛構人物的畫像便是一幅「人一畫像」——只關涉它是哪一種類的畫像。
  - (3) 一幅將一個人再現為一個人的畫像便是一幅指謂著他的「人一畫像」——既關涉指謂又關涉分類。
- 4) 一幅畫要成為再現必須作為圖畫性符號在系統中作用著；其所指謂的是什麼也就僅僅取決於這符號的圖畫屬性；而這些圖畫屬性則由圖畫的特性描述來加以界定。
- 5) 一幅畫像指謂著其對象，而一幅畫像所屬種類又決定著（指謂著）其指謂。這些畫像種類便是將事物分類的圖畫標籤。這些標籤自身，又轉而分類於語詞或非語詞標籤之下。而標籤的分類並不依賴於它們所標記的東西。

## 〈現實之再造〉一文解讀

〈現實之再造〉此文共分為九節，一開始 Goodman 便單刀直入地提出了再現的「指謂」觀點，摒棄了長久以來主導的「相似」觀點。接下來的論述中，反對傳統相似觀之方面主要是在『模倣』、『透視』、與『雕塑』三節；建立其指謂觀之方面則主在『虛構』、『將…再現為…』二節。關於以指謂作為核心之再現藝術在知識與文化方面的作用則是『發明』與『寫實主義』二節的重點。在最後『描繪與描述』一節中，Goodman 總述了他把圖畫性再現與語詞性描述類比研究的方法與成果，並指明他對於把藝術符號系統也稱為「語言」仍持保留態度<sup>9</sup>。

### 一、指謂(Denotation)

Goodman 認為在展開其藝術符號系統理論之前必須先對再現的本質進行研究，因為再現作為一種意示模式(a mode of signification)，明顯地只較常出現在某類藝術中（如繪畫），因此必須釐清此種意示模式的構成與作用方式。

#### (1) 再現無關乎相似性

Goodman 先總結關於再現「最天真」的看法：「A 再現 B 若且唯若 A 在可感知的範圍內相似 B。」<sup>10</sup>或者「A 再現 B 的程度依照 A 相似 B 的程度。」<sup>11</sup> 並且指出這一看法「在

<sup>9</sup> Goodman 將書名取作《藝術語言》(Languages of Art)，但是他在全書導言中便說明：「在我書名中之『語言』應該，嚴格地，以『符號系統』取代。但是由於書名總是在內容之前先被閱讀，因此仍保留此白話用法。非讀者(nonreader)將不會介意，而讀者將會理解……」，p. xii。

<sup>10</sup> 原文為：“A represents B if and only if A appreciably resembles B.” p. 3。

<sup>11</sup> 原文為：“A represents B to the extent that A resembles B.” p. 3。

各式各樣的潤飾下，持續存留在大部分關於再現的著述中」(3)<sup>12</sup>。爲了要證實這一看法的錯誤，他提出「對稱 / 不對稱」(symmetric/asymmetric)論證：「一件事物(object)<sup>13</sup>相似於自身是達到了最大的限度，然而它卻鮮少再現它自己；相似性，不同於再現，它是反身的(reflexive)。再者，不同於再現，相似性是對稱的(symmetric)：B像A如同A像B一樣」(4)。由於再現關係通常是單向的(不對稱的)，而相似關係卻是雙向的(對稱的)——例如一幅畫可能再現威靈頓公爵，但是這位公爵並不再現這幅畫，或者一對雙胞胎，雖然非常相像，但其中任何一個並不再現另一個——因此 Goodman 主張相似性並非再現的充分條件。

那是否可以對上述關於再現最天真的看法加以部份修正就好了呢？Goodman 提出或許我們可以添加上「假設A是一幅畫像<sup>14</sup>……」。但是因此把「畫像」(picture)解釋爲「再現」，他又認爲「我們便辭棄了問題的一大部份：亦即，是什麼構成了再現」(4)然而，當我們繼續閱讀 Goodman 的這篇文章，我們將會發現，事實上 Goodman 自己便是將「再現」等同於「畫像」來使用，並且的確辭棄了「是什麼構成了再現」此一問題。<sup>15</sup>

他另外又舉了一個例子來說明相似性並非再現的充分條件：「康斯坦保(Constable)的一幅 Marlborough 城堡繪畫更像其他畫像而非此城堡，然而它卻再現這城堡而不是其他畫像。」(5)關於這一例子，我以爲有些疑點必須加以澄清。Goodman 所謂「一幅 Marlborough 城堡繪畫更像其他畫像」應是指繪畫的「形制」或者「功用」而言，但是這似乎與一般認爲的「相似關係」有所出入。我們看畫的慣例，已使得我們知道所謂的「相似」是指畫上的形象與其所再現者之間的關係，而非把繪畫當作一類事物而與其他種類事物區別或尋找相似。Goodman 舉這例子，不但沒有對「相似性並非再現的充分條件」做證明，反而是曲解了問題，並且他所提供的曲解回答並沒有解決他所要處理的問題。

<sup>12</sup> 括弧中數字為引言在 *Languages of Art* 書中之頁碼。

<sup>13</sup> “object”一詞，筆者按文脈將之譯為「事物」或「對象」。Goodman 在註2中提及他使用“object”一詞來「表示一幅畫像所再現的任何東西，無論是一顆蘋果或一場戰役」。他也指出「被再現的對象」又可轉換地稱為「主題」(subject)，p. 5。

<sup>14</sup> 此文中“picture”一詞筆者將之譯為「畫像」。Goodman 對“picture”與“painting”顯然有所區別（「……即使我們將『畫像』廣義地解釋以足夠涵蓋所有繪畫(painting)……」(p.5)），但他並未進一步說明二者之差異。

<sup>15</sup> 參照本文註3。有學者便是針對這一點對 Goodman 反對相似性之論證提出質疑，參見 Craig Files “Goodman’s Rejection of Resemblance” (*British Journal of Aesthetics*, 1996, 36: 4)。Files 援引 C. S. Peirce 記號理論中的三分結構 (representamen、object、interpretant) 指出完整的再現理論應包含再現之得以成立的「再現理論」(包含再現、被再現者、解讀)以及再現了什麼的「內容理論」(再現與被再現者之間關係)二層面。因此 Goodman 的論證錯誤在於他沒有釐清這二層面；事實上，他只在「內容理論」層面論述而未觸及「再現理論」層面，並將應放在「再現理論」中來談的相似性問題(屬於三分結構中的「解讀」問題)錯置於「內容理論」中，得出再現與被再現者之間無需相似性，因而「再現理論」也無需相似性的結論。

此外，Goodman 也指出相似性並非再現之必要條件。他只提出了一個理由：「幾乎所有東西都可以代表(stand for)幾乎其他任何東西」(5)。是否這一個理由就足以把相似性摒除於再現之外呢？首先要釐清，Goodman 的這個理由是基於他的符號理論而衍生的(見下段)。我們要質疑的是，符號關係(也就是一物「如何代表」另一物的方式)有許多種，而這一理由是否足以說明「再現」作為一種**特殊符號關係**的特質呢？他所謂的「幾乎所有東西都可以代表幾乎其他任何東西」中「代表」的**方式**為何？言下之意似乎是「任意性」(arbitrary)的方式；但是我們會(在沒有任何前提下)說梵谷的《向日葵》代表一隻狗？而這幅畫像(對我們來說)代表向日葵而不代表狗的理由是什麼？它是任意性的嗎？或者在何種條件下它會轉而代表狗？這些都是需要再進一步釐清與說明的問題，不能以假定的符號之任意性而一筆帶過<sup>16</sup>。再者，「幾乎所有東西」並非「所有東西」，Goodman 在此做了這「保留」(「有些東西不能)的原因是什麼呢？在筆者看來，Goodman 在沒有對不同符號的代表方式作區分之前便轉而主張「相似性」不是「符號關係」的必要條件，並不足以回答「相似性」為何不是「再現」的必要條件。<sup>17</sup> Goodman 從一開始便要摒棄相似性，但充其量只是說明了相似性並非再現之充分條件，而卻仍然沒有足夠理由說明相似性也非再現的必要條件之一，或者至少是一個重要的條件。但是，緊接著，他便提出以「指謂」作為再現之核心，而完全將相似性踢除了。

## (2) 再現的核心是指謂

這種「一物代表另一物」正是符號關係的核心，而再現便是一種符號關係。為了正確說明再現這種符號關係，Goodman 認為必須摒棄相似性，而轉向指謂：「一幅畫像，要再現一件事物，必須是此事物的符號(symbol)，代表(stand for)它，指涉(refer to)它……一幅畫像再現——就如一段文字描述——一件事物，必指涉它，更確切地說，指謂(denote)它。指謂是再現的核心，並且獨立於相似性。」(5)

<sup>16</sup> 符號關係之建立在 Goodman 看來是任意性、慣例性的。針對「向日葵/狗」這辨識問題，我們或許可用慣例性這一概念來為 Goodman 加以辯解，亦即這是一種解讀的慣例。在 Goodman 的論述中雖然沒有明白釐出「解讀慣例」這一層面(如上註 15 指出他只強調「再現--被再現者」二元對立，並未釐析成三分架構)，但依照其思路，我們可以為這問題推得此一解釋。然而在這理路中卻仍有問題無法解決：為什麼會是(有)這種習俗的產生與建立？將一幅向日葵的畫像「看作是」向日葵，這純然是習俗任意的約定嗎？其中「視覺」因素如何運作？這些卻無法從 Goodman 的論述中找到說明。

<sup>17</sup> 筆者以為若要主張(再現與被再現物之間)相似性並非再現之必要條件，則必須證明即使畫上之形象與被描繪的事物不具相似性，此畫依舊代表了這事物，或者證明根本沒有所謂的「相似性」存在。Goodman 便是採取後者這條路。他從根本上便挑戰著「相似性」這一觀念。因此接下來他轉入「模倣」，提出沒有所謂「世界的樣子」，沒有客觀事物存在作為「複製」之依據，因此「相似性」(在 Goodman 看來隱含著固定的客觀事物之觀念)不過是空論。然而，筆者以為，對於「相似性」一詞本身的認定，以及 Goodman 從「相似性」到「複製」之間的轉移都仍有待商榷。

如此一來，一幅畫像和它所再現者之間的關係便同化於謂語(predicate)和它所適用者之間的關係，即再現與描述同樣屬於指謂這一範疇了。但是 Goodman 緊接著提醒我們必須審查作為一種特殊指謂類型的再現其特徵，必須進一步探究圖畫性指謂(pictorial denotation)與語詞性或圖表性指謂(verbal or diagrammatic denotation)有何共通之處？並且又如何區別？而這正是建構藝術符號理論最為棘手的問題之一。Goodman 在此只先提出這一問題，然並無再深入討論。接下來的『模倣』、『透視』、『雕塑』三節都是在對傳統（或一般）看法提出批判，為的是徹底掃除任何有關「相似性」、「絕對客觀性」的觀念。至於「指謂」如何在「再現」中發揮功用則要等到「虛構」、「將…再現為…」二節中才再說明。

## 二、模倣(Imitation)

傳統模倣論以為再現是對事物精確的複製(copy)<sup>18</sup>。Goodman 便是對於所謂「精確地複製」提出質疑：既無「事物實在的樣子」，又無「無邪的視覺」，如何「精確地複製」？加上視象(vision)與再現的相對性已廣為論述，再現顯然不是精確模倣的問題，而是解讀<sup>19</sup>與傳達的問題。

### (1) 沒有所謂世界的「本來樣子」

Goodman 指出「要製作一幅忠實的(faithful)畫像，就要儘可能精確地照其本來樣子(as it is)複製對象。」(6)這種看法是謬誤的。因為這個對象具有眾多樣子(ways)，而沒有所謂此對象的樣子(the way)。<sup>20</sup>

### (2) 沒有所謂「無邪的視覺」(the innocent eye)

Goodman 歸結出複製理論主張所要複製的是對象的某一面向(aspect)，即此對象實在或看起來的諸多樣子中之一。並且是「此對象由正常的眼睛所看到的樣子，在適當的範圍，從有利的角度，在良好的光線下，無使用儀器，不受喜惡或利害左右，也不為思想或解讀所潤色。簡言之，對象必須以在超然的狀況下由自由且無邪的眼睛所看到的樣子來複製。」(7)然而，Goodman 引用 Gombrich「沒有無邪的視覺」<sup>21</sup>的觀點，認為：「視

<sup>18</sup> 模倣論從古至今發展出許多內容（例如『模倣自然』一詞便有許多說法，其中有涉及了理想美的部分），Goodman 將模倣論局限於「精確的複製」，事實上只是極端的一種。

<sup>19</sup> Goodman 所用的「解讀」是從創作者角度，指畫家在描繪時並非「複製」事物，而是在對事物進行一種解讀，與本文註 15 所提出的解讀（觀者角度）不同。

<sup>20</sup> Goodman 在註 4 中提到於 1960 年 *Review of Metaphysics* 期刊上他便已發表了“*The Way the World Is*”一文。他主張世界的樣子和它所能被真實地描述、看見、描繪的一樣多，因此並沒有所謂世界的「樣子」這種東西存在。甚且，沒有所謂的「世界」這個東西等著我們去描述、描繪等等。他進一步澄清，說「世界的樣子」其實是說「世界—描述」(world-description)或「世界—畫像」(world-picture)。

<sup>21</sup> Gombrich 在 *Art and Illusion* (Phaidon, 1995) 的觀點：“The innocent eye is a myth.”, p. 251。

覺總是對其自身作用習以為常，被它自己的過去以及由耳朵、鼻子、舌頭、手指、心與腦所給與的新舊暗示所迷亂著。它並非作為以自身為動力且孤立的儀器而運作著，而是作為一複雜且善變之有機體的忠實成員而起著作用。不僅它如何觀看，並且連它看到了什麼都被需求與偏見所制約著。」（7）

### （3）接受與解讀不可分

Goodman 認為「無邪的視覺」和「絕對的與料」(the absolute given)二者「源自並且助長了同一觀念，即把認識(knowing)當作是對那些由感官所接受的原料之加工，以及把這些原料看作是要通過淨化儀式或者循序地去除解讀(disinterpretation)才得以揭示。但是接受(reception)與解讀(interpretation)並非可分離的運作，它們徹底地互相依賴著。……再者，什麼是原先被接受的以及什麼是加工過的並無法在完成品中予以區別。」（8）因此，所謂對象的「一個面向並不就是『在一既定光線下從一既定距離與角度所看見之對象』；而是我們所觀看或懷想的對象，是這對象的一個版本或者詮釋(construal)。當再現一對象時，我們並非複製如此之詮釋或解讀——我們是達成了(achieve)此一詮釋或解讀。」（9）

Goodman 對於「複製什麼」與「怎麼複製」提出批評之後，更加確定了再現並非複製的問題，因為再現之複製理論自身便無法成立。再現既然無關乎複製，而僅是解讀與傳達的問題，因而也就「沒有任何東西之再現會是完全失去其屬性或完全具備其屬性的。一幅畫像絕不會僅僅再現出 X，而毋寧是將 X 再現為(as)一個人，或者再現 X 成為(to be)一座山，或者再現 X 是一個甜瓜此一事實(the fact)。」（9）因此，再現所包含的運作是解讀與傳達，也因而再現是隨著不同的觀看模式與圖畫傳統而轉變。關於視象與再現的相對性，Goodman 則指出 Gombrich 累積了大量證據，揭示了我們的觀看與描繪方式又是如何地依賴於經驗、常規、興趣以及態度，並且隨之改變。

## 三、透視(Perspective)

此節 Goodman 所要論的是透視的慣例性(conventionality)問題。他先從透視法所假定的幾何光學著手，從而指出其所要求的觀看與描繪條件都非常態。進而揭發其實圖畫上所運用的透視規則並沒有遵守幾何光學，因此根本上並不具備其所主張的科學（因而是普遍的）標準。透視，其實也不過是一種描繪與觀看的方式，必須通過閱讀，而閱讀的能力則須藉由學習養成。因此，透視根本上是一種文化產物，是一種慣例。

Goodman 一開始指出在承認了視象與再現的相對性之際，透視法卻仍被認為是提供了忠實性(fidelity)的絕對標準（它正確地再現出空間），超越了觀看與描繪風格上之差異。例如即便是指出沒有無邪視覺的 Gombrich 仍嘲諷了「透視僅只是一種慣例因而並非再現世界如其看起來的樣子」這一觀點，並且斷言：「關於透視之藝術其目標在於達到正確的等式(equation)這一點，人們再怎麼堅持都不會足夠：它要求形象(image)如同對象以及



對象如同形象。」(10) James J. Gibson 則寫道：「……以為透視在繪畫中的使用僅是一項慣例，任由畫家選擇來使用或摒棄，這說法似乎並不合理……當藝術家將他所看到的轉譯在二度平面上時，他便出於必需性地採用了透視幾何學。」(11) 關於這樣的堅持，Goodman 認為是未認清楚透視的慣例性(conventionality)，因此他特闢此節討論之。

Goodman 先概述透視法的主要論據：「假設我們有一個靜止不動、單色的對象，並反射著明度適中的光線。便產生如下論證：根據正確的透視法繪製的圖畫，在特定的條件下，遞送至眼睛的光束將與自對象本身遞送的光束相似(matching)。這種相似是一種純客觀的問題，是可以藉助儀器來測量的。而且，這樣的相似也構成了再現的忠實性；因為，既然光線是眼睛由畫面或對象所能得到的全部，那麼，光線模式的同一性(identity)必定構成表象(appearance)的同一性。」(11)

接著他嚴厲地批評此一論證，其觀點可整理如下：

### (1) 光束模式的同一性，如同相似性一樣，顯然並非再現的充分條件。

因為「那些在特定條件下自畫面產生的光束，並不僅與那些由討論中的對象自一既定距離與角度所產生的光線相似，而且也與那些由任何其他對象自其他距離與角度所產生的光線相似。」(11-12)

### (2) 透視法所要求的觀看條件並非一般正常的觀看與描繪條件。

透視法要求「這幅畫必須透過一個窺視孔，從一特定距離，一隻眼睛閉上而另一隻靜止不動來觀看。其對象也必須透過一個窺視孔，從一既定（但通常並不一樣的）角度與距離，以單一不動的眼睛來觀察。否則，光束將不會相似。」(12) 然而，所謂固定的視覺幾乎與無邪的視覺一樣盲目。實驗證明，掃視(scanning)對正常的視覺而言是必要的；根據集中於單眼的光束來衡量忠實性僅只是荒謬而已。並且，所要求的觀看條件在大多數情況下對圖畫與對象而言並不一樣。二者都必須透過一個窺視孔由一隻眼睛凝視；但是圖畫要以六尺之距離面對著看，然所再現的大教堂卻必須與其正面呈四十五度角，且距離二百尺而觀看。Goodman 便指出「關於透視無休止的爭論，其來源似乎在於對觀看之適切條件的混淆」(17)。

### (3) 即使限制了觀看條件，「看見什麼」仍受到「視覺經驗」的影響

「就如心理學家喜歡說的，視覺不只是與眼睛接觸到的那些。正如同紅燈在公路上指示『停止』而在海上則指示『港口』，同樣的刺激在不同的環境下便激起不同的視覺經驗。即便光束和瞬間外在條件都一樣，視覺經驗以往的連續體，併隨蒐羅自所有來源的資訊，都可能對看見什麼製造出極大差異。」(14)

基於上述批評，Goodman 指出畫家的工作並非複製出相同的光束，而是進行轉譯

(translation)：「去決定在畫廊的條件下，何種光束將會成功地描繪出他所看到的。這並不是複製的問題，而是傳達(conveying)的問題。這與其說是翻製(duplicating)問題，不如說是『捕捉一種相似性』(catching a likeness)的問題——然而要是在相片中喪失卻能在諷刺畫中捕捉到的這種意義下之相似性。」(14)

由於透視法乃是畫家進行轉譯的一種方法，一種特定的觀看與再現模式，因而「依透視法所畫的圖畫，也如任何其他一樣，必須加以閱讀；而閱讀的能力則必須由學習獲得。」(14)所謂透視法之慣例性便在於此，它是一種文化教養下的習慣產物，不同文化擁有不同習慣；「只習慣於東方繪畫的眼睛無法立即理解依透視法所繪之畫。而憑藉實踐，人們卻能順利地適應於扭曲的景觀或者依照歪曲甚至顛倒的透視所繪之畫。」(14-15)因此，透視法所提供的並非普遍或絕對的標準。

Goodman 更進一步指出其實關於「圖畫性透視服從於幾何光學之法則」這個假定是錯的。我們以為透視法具有科學的、普遍的基礎其實是種假象。「依據圖畫規則，從眼前延伸而去的鐵軌被畫成是逐漸會聚的(converging)，而從眼前向上直伸的電話線桿（或者建築物正面的各邊）卻被畫成是平行的。依照『幾何學法則』，電話線桿也應該被畫成是會聚的才對。但若真如此繪製，它們看起來就會如同把鐵軌畫成是平行的一樣顯得不對勁。」(16)因此，Goodman 指出在繪畫實踐上，我們其實並沒有遵守幾何光學法則，甚至「一位藝術家若想要製造出當代西方人看來是忠實的空間再現，他就必須違抗『幾何學法則』」(16)。簡言之，Goodman 認為透視法所持的「從物體和從畫面遞送至眼睛的光束相似」這一假定根本上便與繪畫實踐相衝突。我們之所以在畫面上將塔樓正面或電話線桿再現為平行的，並非出自於科學的法則，只不過是我們的習慣罷了。因此透視法並沒有提供忠實性之絕對或獨立的標準。

#### 四、 雕塑(Sculpture)

是否雕塑（三維）就比繪畫（二維）更能夠複製現實呢？Goodman 認為即便是立體的雕塑，亦無關乎模倣：「模倣在雕塑中並非就比在繪畫中更適於作為判斷寫實性的尺度。」(19-20)因為所要描繪的是一位在瞬息萬變的光線中與紛雜背景下所遇見的會動的、有許多面向的、而且時而變化的人；或者說，所謂描繪便是要表達出一位熟識的並且是從各種經驗中提煉而來的人，而這種難以捉摸的奇想絕不是人們在博物館台座上靜止的青銅像上所能有意義地嘗試翻製或模仿出來的。確切地說，雕塑家所從事的是一種微妙又複雜的轉譯(translation)問題。

此外，翻製(duplication)極少與寫實性再現吻合；寫實之要件是與俗常的觀看模式一致，而非單是複製問題。「如果在哥德式高聳正門上之門楣雕塑中，夏娃的蘋果與一種美國紅蘋果(Winesap)一樣大的話，它看起來將不會大得足以誘惑亞當。遠距離的或巨大的雕塑為了具有寫實性，為了『看起來正確』(look right)，也必須被塑造得與它所描繪的

東西非常不同。而使它「看起來正確」的方法不能化約為固定且普遍的規則；因為，一件物體看起來如何不只依賴於它的方位、距離、與光線，並且也依賴於我們對它的所有認識以及我們的訓練、習慣、與關懷。」(20) 因此對於雕塑與對於繪畫一樣，模倣都不是寫實主義的判準。<sup>22</sup>

## 五、虛構(Fictions)

在第一節中，Goodman 便把再現與描述類比，並同把二者包含(subsume)於指謂之下。在本節中，他進一步區別指謂的三種不同形式，藉以釐清再現一詞之歧義，並解決圖畫性再現中虛構的問題。

### (1) 指謂的三種形式

首先他指出如同謂語(predicate)的使用一樣，再現也包含三種指謂形式：單獨的(unique)指謂，多重的(multiple)指謂，以及無效的(null)指謂（或，無實指）。關於無效的指謂，他舉了「匹克威克的畫像」(a picture of Pickwick)與「獨角獸的畫像」(a picture of a unicorn)為例，認為它們並沒有再現任何東西，因為匹克威克與獨角獸並非實際存在物，而只是虛構之人物。但是如此一來，「再現」一詞便顯出歧義，「我們如何能說這幅畫再現了匹克威克或獨角獸，而同時又說它並不再現任何東西呢？」(21)

### (2) 「畫像之種類」區別於「畫像之指謂」

為了解決這一問題，Goodman 引入了「畫像之種類」的概念來區別於「畫像之指謂」。他以傢具是現成地(readily)分類為書桌、椅子、餐桌等等為例，說明畫像也可同樣現成地分類為匹克威克的畫像，獨角獸的畫像等等，而無須參照（指涉）任何被再現物。因此，「再現了某某」(represents)與「某某的畫像」(picture of)（例如一幅英國前首相邱吉爾的畫像）在習慣用法上是雙項謂語(two-place predicate)（在此例並具有單獨的指謂），但是「匹克威克的畫像」與「再現了一隻獨角獸」卻應該被當作是不可分解的單項謂語(one-place predicate)，或者類語(class-term)，亦即我們不能從獨角獸的畫像推論出有獨角獸存在而為此畫像所描繪（即此再現具有無效的指謂）。

為了區別再現的這二種用法，Goodman 建議將後者改稱為「匹克威克一再現一畫像」(Pickwick-representing-picture)與「獨角獸一再現一畫像」(unicorn-representing-picture)，或簡稱為「匹克威克一畫像」(Pickwick-picture)與「獨角獸一畫像」(unicorn-picture)。他認為一旦我們區別清楚畫像之種類與畫像之指謂，這類虛構人物之畫像無實指的的問題便可迎刃而解，因為「一幅畫像可以是屬於某一種類，而無須再現任何東西」(22)。

<sup>22</sup> 到此，可以清楚察覺文脈中所隱含的另一個問題，即「寫實主義」（寫實性）再現。Goodman 認為它與相似性（或模倣）是不同層面上的問題，並於第八節中專門討論此議題。

Goodman 的這一推論基本上便是源自將圖畫再現之指謂形式與語詞描述之謂語類比，因此所得的「(男)人一畫像」(a man-picture)<sup>23</sup>與「一個人的畫像」(a picture of a man)的這種區分方式緊密地平行於語詞描述中對「人一描述」(a man-description)與「對一個人的描述」(a description of a man)的區別。

然而畫像分類的規則何在？Goodman 並無正面回答此問題，而是轉向「一般分類方法都具有的不確定性」來指出我們在為實際例子判定它是否是「再現了獨角獸」或者它是否是「某某一畫像」時，的確會碰到一些困難。然而他強調這些分類界定上的困難都無損於再現是區分為「人一畫像」、「獨角獸一畫像」、「匹克威克一畫像」此一事實。

那是否必須先「理解」一個人或一隻獨角獸是什麼，才能知道如何「運用」「人一畫像」或「獨角獸一畫像」？Goodman 認為是不必要的。如同對一個詞的使用一樣，我們無須先知道它所指謂的東西是什麼。因此，他認為「以樣本為根據」(on the basis of samples)(24)我們也可以學會使用「獨角獸一畫像」，而無須先已見過獨角獸，也無須在先前見過或聽說過「獨角獸」這個詞。甚至是相反地，「藉由學習什麼是『獨角獸一畫像』以及『獨角獸一描述語』，我們得以理解了獨角獸這個詞」。(25)根本上，他認為對(語詞或圖畫)符號的使用是先於對其所指概念的理解。

在第一節中，Goodman 已指出再現無關乎相似性。在釐清無實指的再現(他建議以「獨角獸一畫像」等畫像種類稱之)之後，他認為相似性與複製理論便「又受到進一步打擊」，因為「倘若一再現並不再現出任何東西，那麼，與其所再現物之相似性也就不成為問題了」(25)。接著他進一步指出在圖畫世界中，其實充滿了虛構的人事物。一方面畫中被描繪的人物的身分為何是無關緊要的；另一方面，我們也難以獲取足夠的資訊來斷定的確存有某人物是這幅畫所指謂的。因此，在畫像之指謂與畫像之種類間，Goodman 認為我們所該關注的是後者，亦即我們應把畫像當作是無實指，而只去考慮它是哪一種類的畫像。但這舉動並非是對資訊闕如的妥協，Goodman 認為，事實上，指謂與種類的關係是：種類決定指謂，而指謂並不決定種類。(26)

在這逐步推論過程中，我以為有三個問題必須提出：

### 【1】「相似性」是否在此又受到進一步打擊？

Goodman 以為「倘若一再現並不再現出任何東西，那麼，與其所再現物之相似性也就不成為問題了」(25)。即使我們承認「獨角獸一畫像」並無實指，也因此沒有再現與被再現物之間相似性的問題，但是我們依然要問：那麼我們是**如何辨認出這是一幅**

<sup>23</sup> 在英文中“man”可以指“human beings”(人)，也可以指“a male person”(男人)，因此在此特以括弧表示，但本文之後都以「人」代表之。

「獨角獸—畫像」而非「匹克威克—畫像」？Goodman 自己也說當我們在為實際例子判定它是否是「獨角獸—畫像」時確會碰到一些困難。那麼，是什麼樣的困難？是因為在視覺辨認上我們難以找到足夠「證據」——作為「獨角獸」所「應該」具備（或不具備）的屬性<sup>24</sup>——來支持我們的判定？也就是說，這幅畫像挑戰了之前所認定的「獨角獸」的屬性，而這些屬性，換句話說，就是「相似性」的來源？顯然，「相似性」在此出現歧義；除了指再現與被再現物之間的相似<sup>25</sup>（這是 Goodman 通篇所攻擊的）之外，是否還有可能是指「一種類畫像間彼此再現形象之相似性」？而這是 Goodman 所未提及的。如果只指前者，則「相似性」在此的確受到進一步的打擊，因為沒有實存物可以拿來做對照依據<sup>26</sup>。但如果後者是可能成立的，則顯然 Goodman 在此遺漏了重要的問題。況且，他自己也說「以樣本為根據」（24），我們將可以學會使用「獨角獸—畫像」。而這所謂的「以樣本為根據」又是指什麼呢？如果不是指這類畫像「共有某些屬性」——亦即「相似性」——以供辨認？

## 【2】如何分辨畫像種類？

沿上個問題而來，即使我們接受了他對畫像種類的論點，仍是要問：如何分辨這些種類呢？他們之間的區別依據為何？Goodman 對此問題避而不答，只是說「分界線經常轉移而變得模糊不清，新的範疇總是不斷凸顯出來……」（23）。但是我們會把（圖畫中的）一個人看作是獨角獸嗎？如果會，是在什麼情況下？如果不會，那依據的又是什麼？既然畫像種類決定了畫像指謂，對畫像種類之判定顯然更是重要的問題，但 Goodman 卻都沒有提及，或者說他是技巧性地避開了這些擾人的問題。但我以為這些問題一旦存在，便可能影響到他理論建構的有效性。

## 【3】「指謂是再現的核心」在此所面臨的兩難：

在一開始，Goodman 便以指謂作為再現的核心。但是在這節又立刻碰到「虛構」這類不存在因而無法被指謂的事物。為了釐清這歧義，他先從類比謂語的使用來澄清再現之指謂亦具有「單獨的」、「多重的」以及「無效的」三種形式，因而「虛構」這類事

<sup>24</sup> 在此我並非主張事物的「本來樣子」，而是認為這些「屬性」可能是由社會文化慣例所形成的。承繼本文註 15 與 16，我以為「視覺辨認」的問題即是屬於觀者解讀的問題。

<sup>25</sup> 這裡事實上還必須再細分為「視覺上的」(visual)相似與「認知上的」(cognitive)相似。Goodman 所攻擊的其實是前者，在『模倣』與『透視』二節中很清楚地可以看到 Goodman 認為沒有「純粹」的視覺，任何視覺都包含了認知層面的運作以及已往經驗的牽連。在『透視』一節中他曾說到：「……是『捕捉一種相似性(catching a likeness)的問題——然而要是在相片中喪失卻能在諷刺畫中捕捉到的這種意義下之相似性。」（14）這裡他似乎是贊同了有「認知」層面的相似性存在。

<sup>26</sup> 依照上個註解所區分的「視覺上的」相似與「認知上的」相似，則這裡所受到的「打擊」只在前者。因為雖然沒有實際存在的獨角獸能讓我們看見，我們依舊能對獨角獸產生認知並形成概念，其來源則可能是畫像或文字描述。

物也可納入指謂關係，以確保其「指謂作為再現核心」的論點。但由於虛構事物屬於「無效的」指謂關係，因此他進一步區別「再現之指謂」與「再現之種類」，並主張我們對所有畫像的關注應從「畫像指謂什麼」轉移到「畫像所屬的種類」上。換句話說，他所極力主張的是我們應該把關注放在「符號本身」，而不是符號「所指涉的對象」。到此，似乎一幅畫像已無關乎「指謂」了。似乎「指謂」（符號之指涉關係或指涉物）只作為一種預備階段的工具，用來對抗「相似性」，並且藉由「虛構」事物巧妙地將關注引到「畫像種類」，之後它便功成身退。然而，居於關鍵的「指謂」一詞如何界定，Goodman 在整篇文章中並沒有清楚說明，只是指出如同謂語之使用，圖畫性指謂也有「單獨的」、「多重的」以及「無效的」三種形式。其中最詭異的便是所謂「無效的」指謂（他甚至以「無所指謂」(denote nothing)(23)來表達），而 Goodman 在此節以及往後的再現理論事實上便是建立於「無效的指謂」之上。既然如此，是否還有必要將「指謂」當作是再現的核心呢？然而，若將「指謂」取消，把重心因而放在「符號本身」而非「符號關係」或「符號所指涉的對象」，則還有完整的「符號理論」可言嗎？筆者以為 Goodman 的主張在此可能會面臨如此之兩難。

## 六、將…再現為…(Representation-as)

基於上節所建立的「畫像之種類」與「畫像之指謂」之區別以及二者間之關係，在這節中 Goodman 進一步釐清「將…再現為…」(represents...as)這一表達方式的歧義。第一種用法是將「為…」(as…)與『名詞』連用，例如，將威靈頓公爵再現「為一個孩童」，是指再現「作為孩童的威靈頓公爵」。在這用法下，「為…」總可以被另一種描述所取代，因而「將…再現為…」是指這幅畫再現了被如此描述的對象。第二種用法則是將「為…」與『動詞』連用，例如一幅畫將邱吉爾「再現為」一個孩童，是指將成年的邱吉爾「再現為一位孩童」。後一種用法是 Goodman 繼續要討論的。雖然在日常用法中通常都不在意「再現」與「將…再現為…」之間的差異，但他認為在此有做進一步區別之必要：

- 1) 一幅再現著一個實存人物的畫像便是指謂著這個人——只關涉這幅畫像指謂何物。
- 2) 一幅再現著一個虛構人物的畫像便是一幅「人—畫像」——只關涉它是哪一種類的畫像。
- 3) 一幅將一個人再現為一個人的畫像便是一幅指謂著他的「人—畫像」——既關涉指謂又關涉分類。

在第二節（模倣），Goodman 便指出「沒有任何東西之再現會是完全失去其屬性或完全具備其屬性的。一幅畫像絕不會僅僅再現出 X，而毋寧是將 X 再現為(as)一個人，或者再現 X 成為(to be)一座山，或者再現 X 是一個甜瓜此一事實(the fact)。」(9) 因此，此處之區別除了要釐清「再現」與「將…再現為…」的差異外，更主要是承續上節「種類決定指謂」之主張而將我們的注意力從「指謂何物」引導至「畫像種類」。也就是企

圖解決(除了虛構人物之外)再現是如何處理世界中實際存在著的人物這一問題。Goodman主張再現並非單單是指謂著它所再現的人物，而是將它的對象「以某種類畫像」再現出來。而他認為這就是再現與描述相同的作用方式：為事物「貼上標籤」。

事物不僅憑藉(或依照)各種不同的語詞標籤(verbal labels)而分類，也憑藉(或依照)各種不同的圖畫標籤(pictorial labels)來分類。這些標籤自身，無論語詞的或圖畫的，又轉而分屬於語詞或非語詞標籤之下。而標籤的分類並不依賴於它們所標記的東西。例如，事物劃歸於「書桌」、「餐桌」等，以及再現它們的畫像之下。描述繼而劃歸於「書桌—描述」、「半人半馬神—描述」、「西塞羅—名字」等；而畫像則劃歸於「書桌—畫像」、「匹克威克—畫像」等。這麼一來，並非所有對人的畫像都是「人—畫像」。一幅畫像，既是作為一種標籤運用於某事物上，同時又屬於標籤中之某一類或某幾類。

## 七、發明(Invention)

一旦上述「圖畫標籤」成立，則圖畫再現對我們的文化世界起著麼樣的作用呢？既然再現不是對現成事物被動地模倣，而是我們將事物分類的方式，是我們理解、組織建構世界的途徑，因此，當一幅畫打破了慣常的標籤而以一种新穎的方式重新組構事物時，亦即它發明了一種新的分類方式時，它便在某種程度上再造了(remake)我們的世界，它便對我們的知識作出了貢獻。這就是 Goodman 在這節所要論述的主旨，亦即是他對於藝術之認知功用(cognitive function)的見解。他認為，再現與描述若要成為有效用的(effective)，亦即能對我們的知識有所裨益，提升我們對世界的理解，便必須有所發明，必須是具有創造性的。藝術絕不是去模倣自然，甚至連「自然模倣藝術」的說法也太過膽怯，Goodman 宣稱「自然就是藝術與言說的產物」(33)。

## 八、寫實主義(Realism)

之前 Goodman 已數度提及寫實主義(或，寫實性)，到底該如何解釋「寫實主義」這一詞呢？又，什麼是寫實主義再現的判準呢？是模倣？是幻象？是資訊之提供？Goodman 認為都不是。他主張寫實主義所依賴的是知識之灌輸(inculcation)，是習慣之養成(habituatio)。寫實主義只是一種觀看與再現的模式，是相對於標準再現系統而言，而非再現與對象間絕對、客觀的關係。

### (1.1) 誘騙性或幻象並非寫實主義的判準

他先批評了一般通俗的想法，即：「忠實性的判準在於誘騙(誘使人信以為真)(deception)；一幅畫的寫實程度就在於它是否為一個成功的幻象(illusion)，引導觀者去認定它就是它所再現之物，或具有它所再現之物的特徵。……換言之，便是將再現與所再現物二者相混淆(confusion)的或然率(probability)。」(34) Goodman 認為這不過是複製

理論的改良版，但仍然不足以成為寫實主義的衡量尺度。

他的理由是：一方面來說，如果混淆再現與所再現物的或然率為 1（即必然），則我們將不再有再現——我們有的是同一物(identity)。另一方面來說，我們看畫的慣例便預先排除了將它誤作為其他任何東西的可能性；繪畫的慣例以及適當的觀看條件（譬如，架以畫框，由統一的背景為襯底等等）便是籌劃用來識破這騙局的。即便是那在平常畫廊條件下所見的最狡黠的逼真畫像(*trompe-l'oeil*)，也鮮少能使我們相信能實際地進入遠景。與其將再現與所再現物相混淆，Goodman 認為毋寧「把這些形象(images)認作是所再現的對象及特徵的記號(signs)——亦即是直接明確地發揮作用而不與其所指謂的東西相混淆的記號。」(35) 至於那些確實使人誤以為真的再現（例如在壁畫上的圖繪窗子）Goodman 卻又暫時妥協地說：「我們的確可以稱這些畫是寫實的」，但是他仍堅持「這種案例並沒有提供依據來對一般畫像進行較為寫實或較少寫實的常見次序排列。」(35)

### (1.2) 資訊之提供也非寫實主義之判準

Goodman 認為「沿著上述路線而來的思索便導致了如下的提議：最富寫實性的畫像便是那種提供了最大量適切資訊(information)的畫像。」(35) 但是他也認為這個假設能快速且完全地被推翻。他假定了二幅畫來比較：「一幅寫實的畫像，以普通的透視與正常的色彩繪製，以及另一幅恰與前者相似的畫像，除了透視是顛倒的且每一色彩都由其互補色所代替。」(35) 若以所提供之資訊的量來做判準，Goodman 認為這後一幅畫像，「若適當地解讀，將提供與前一幅完全一樣(exactly the same)的資訊。」(35) 也就是說，寫實性與非寫實性畫像可以同等地富有資訊性；任何劇烈的變形(transformation)與資訊之提供並無衝突。因此他主張資訊之提供並不是寫實主義的判準。<sup>27</sup>

### (2) 寫實主義取決於它所運用的再現系統是否正是當時的標準再現系統

上述之關鍵似乎是在「適當地解讀」這個條件。Goodman 立即警覺到可能的反駁是「對於後一幅畫，而非前者，我們需要一把解題之鑰」(36)。但是他馬上技巧地轉入他的論點：「確切地說應是，二者之區別在於對前者而言那把鑰匙就已在手頭上。……我認為，寫實主義的試金石恰恰就在於此：即並不在於提供之資訊的量上，而在於資訊如何輕而易舉的發佈。這依賴於再現模式是多麼的定型(stereotyped)，依賴於標籤以及對它們的使用已成為多麼的習以為常。」(36) 上述二幅畫所顯示的是：為了恰當(proper)閱讀後一幅畫，我們必須去找到解讀的規則並且審慎地加以應用。閱讀前一幅畫則是憑

<sup>27</sup> Goodman 在此進一步區分了「忠實」(fidelity)與「寫實」(realism)：就這二幅畫而言，「是同等地正確(correct)，同等地忠實(faithful)於它們所再現之物，並且也提供了相同的因而也是同等地真實(true)的資訊；然而，它們並非同等地寫實(realistic)或直譯(literal)。要一幅畫是忠實的僅只是要其所再現的對象具有那幅畫實際認為是此對象所有的那些屬性。但是這種忠實性或正確性或真實性並非直譯主義或寫實主義的充分條件。」(36)。



賴自發的習慣；因為我們已經極為熟悉那種再現模式，那些符號因而變得透明，以致於我們一點也察覺不到需要尋找鑰匙來進行解讀。

### (3) 寫實主義之相對性

既然寫實主義是習慣之養成，是決定於一既定時期內，對一既定文化或個人而言是標準的再現系統，它便不是普遍的或絕對的。較新的或較舊的或異質的系統都被認為是人為造作的(artificial)或技術拙劣的(unskilled)，他舉一個第五王朝的埃及人與一位十八世紀的日本人以及一位二十世紀初期英國人為例，說明這些人各自在某程度上都必須學習如何閱讀其他種風格的圖畫。由於我們習慣於自身的再現系統，也由於我們傾向去省略對我們自己所持的參照架構詳加敘述，因此我們常常忽視了這種相對性。Goodman 認為便因為此，「寫實主義」常常被用作為一特定風格或再現系統的名稱，而忽略了它不過是對照於參照架構而言的。但參照架構並非單一的，也並非固定不動的。

事實上，參照架構的轉移(shifts)可能發生地相當迅速。Goodman 認為當一種新的再現模式出現時，可能由於其新穎性(novelty)而使我們至少是暫時地將這較新的模式立為標準。那時我們便說一位藝術家已經達到了寫實主義的一個新水準，或者已經找到了新的手段來對光或運動加以寫實地描繪。Goodman 將藝術史上再現模式(或所謂風格)的轉換比擬為科學上的發現：「就像『發現了』(discovery)並非地球，而是太陽是『真正固定的』一樣」(38)。然而，他再度強調，「一物體是否『真的固定』或一幅畫是否寫實，在任何時候都完全地依賴於究竟那時何種架構或模式是標準的。寫實與否，並不是一幅畫和它的對象間任何恆常或絕對之關係的問題，而是這幅畫所運用的再現系統與標準系統間之關係的問題。」(38)<sup>28</sup>

<sup>28</sup> 可以說在 Goodman 這篇文章中作為箭靶的是「精確的複製」以及一般誤以為由此而來的「寫實主義」。鑑於二十世紀以來已歷經眾多繪畫風格的轉換，「再現」顯然已經不是「精確複製」所能解釋，「寫實性」也非「精確再現肉眼所見」所能說明。在相對主義的基本立場下，Goodman 認為將歐洲傳統的再現風格定為「寫實主義」並將之獨立為絕對的、客觀的風格名稱在根本上是忽視了「參照架構」的存在，是歐洲本位中心的一種偏見。照他所訂立的理解方式，「寫實主義」完全依賴於究竟那時何種再現系統或模式是「標準的」(standard)。然而，即使我們同意相對主義的基本立場，這種對「寫實性」的理解實際用在繪畫風格上卻仍可能產生一些問題。例如，即使現在已經熟悉於、習慣於立體主義，但是我們仍難以將之與寫實主義在「寫實性」上相提並論，或者，我們不會改以「寫實主義」來稱呼它。這應當不只是命名的習慣問題而已，因為在風格命名動作的背後還包含了更多的詞語以及意義關係的考量。既然如此，顯然「寫實主義」作為一種特定風格名稱是有其背後支撐的網絡。Goodman 以為一幅畫所使用的再現系統正是當時的標準系統因而此畫便是「寫實的」，然而這種論點似乎並不夠周延。因為，如何確立何者是「當時標準的再現系統」呢？「新的」模式便是標準的嗎？將繪畫風格上的轉換比擬於科學上的發現妥當嗎？科學的真實可以與繪畫上的真實相提並論嗎？關於繪畫上的寫實主義問題有學者針對 Goodman 的觀點提出了一些反省，可參見 Crispin Sartwell "What Pictorial Realism Is?" (*British Journal of Aesthetics*, 1994, 34: 1)。

最後他指出我們之所以耽溺於以相似性作為寫實之衡量尺度，是因為支配著寫實主義的再現慣例也傾向於衍生相似性。與其說相似性和誘騙性(deceptiveness)是寫實再現的來源與判準，在某種程度上毋寧說是這再現實踐的產物。「一幅畫看起來如同自然，這通常只是意指它看起來是自然通常被描繪的方式。」(39)就因為我們習慣於看事物被如此描繪著，因而影響到我們去認定再現與被再現物之間的相似關係。

## 九、描繪與描述(Depiction and Description)

Goodman 重申了圖畫性再現與語詞性描述之間的類比(analogy)。他認為將再現類比於描述不但具有矯正作用又富啟發性。用他的話說：「再現因此得以從由於被當作如同鏡射的一種獨特物理過程而產生的曲解看法中解放出來，而被認作是一種相對的且易變的符號關係。」(43)關於描繪與描述間的共通性，他指出如下數點：(1)指涉一對象乃是描繪它或描述它的必要條件，但是任何程度之相似性對任一者而言都不是必要或充分條件。(2)描繪與描述二者都參與了世界的塑造與刻劃；它們彼此相互作用，並且也與知覺和知識相互作用。(3)它們是憑藉標籤(具有單一或多重或無效的指謂)來進行分類的方式。這些標籤，無論圖畫的或語詞的，自身又再劃分為不同種類；而對虛構的標籤以及對「將…描繪為…」與「將…描述為…」所作的解讀則是依據這樣的種類來考慮的。(4)一個標籤的應用與分類是相對於一個系統的；而再現與描述則有無數可選擇的系統。如此之系統是條件約定(stipulation)與習慣養成(habituation)的產物。在諸多系統中做選擇是自由的；但是一旦給定了某一系統，是否一新遇到的對象是一張書桌或一幅「獨腳獸一畫像」或者被某幅畫所再現這一問題便是恰當性(propriety)的問題，亦即，在那系統下，是否恰當地把謂語「書桌」或謂語「獨角獸一畫像」或繪畫投射在所談論的東西上，而對此問題之判決不僅被那一系統之運用所支配，同時也支配著那系統的運用。

然而是否就因此把描繪系統也稱做是一種語言(language)呢？Goodman 認為這一誘惑目前應該予以抗拒。再現系統與語言系統之間顯然存有差異，但是什麼區別著二者這一問題仍需要周詳的審查。他認為「符號從最為寫實的描繪通過愈來愈不寫實的描繪級級下降至描述」或者「描繪藉助畫像而描述藉助章節(passages)」這二種說法都不足以解決此一問題。因為，寫實的判準是習慣養成，但描述決不會藉由習慣養成就變成描繪。而後者以圖畫和文字來區別描繪與描述 Goodman 則認為是「以假設作為論據而狡辯，而且也忽略了並非憑藉畫像的指謂都能構成描繪此一事實」(41)。

回到 Goodman 的藝術符號理論，他認為一幅畫要成為再現，它必須作為圖畫性符號(pictorial symbol)在一系統中作用著，其所指謂的是什麼也就僅僅取決於這符號的圖畫屬性(pictorial properties)。而這些圖畫屬性則由圖畫的特性描述(pictorial characterization)來加以界定。關於圖畫的特性描述，Goodman 在此舉了關於顏色的例子：「圖畫的特性描述指明了一幅畫像在它表面某特定位置上有什麼顏色。其他圖畫的特性描述事實上藉由

聯結，交替，定量等將許多諸如此種之基本特徵結合在一起。因此，一項圖畫的特性描述可以為幾個不同位置的顏色命名，或者指明在某一處的顏色是屬於某色系範圍內，或者指明在二個不同位置上的顏色是互補的，等等。簡言之，圖畫的特性描述或多或少完全地且或多或少精確地說出了這幅畫在什麼位置具有什麼顏色。」（42）然而，Goodman 也承認上述以圖畫屬性來決定再現之指謂仍是無法解決描繪與描述間差異的問題。例如，憑藉語詞屬性（如拼寫）而來指謂的文字卻無所再現。目前為止 Goodman 所作的是將再現與描述一同包含(subsume)於指謂之下，但是仍舊還沒捕獲圖畫屬性和語詞屬性之間，以及非語言與語言符號或系統之間的那種關鍵性差異。

## 結語

以符號關係來理解並澄清「圖畫性再現」是〈現實之再造〉一文的宗旨，我們也可以看到 Goodman 在批判思考與創發上的努力與貢獻。事實上，以這篇短文要說明清楚「再現」的整個來龍去脈並且充分理解 Goodman 的理論依據，以及學界對此議題的討論是極不可能的事。就〈現實之再造〉一文而論，光是「相似性」這一概念便足以另闢專文討論，遑論文中所包羅的各種關鍵性辭彙。通篇看來，作為主軸的「指謂」是模糊不清的。直至文章結束，Goodman 都沒有說明清楚繪畫上的指謂如何作用。他末尾匆匆帶過的「圖畫屬性」以及「圖畫的特性描述」都只關涉到畫面（符號自身）物理性質（顏色）的描述，至於如何與指涉物相關聯並無法清楚交代。再者，雖然他稱指謂是再現的「核心」，但是，依照他的理論，指謂並不是再現的充分條件，甚至指謂也不足以成為再現的必要條件。那麼，到頭來，到底如何才是再現的構成條件與運作方式呢？在這篇專論再現的文章中，Goodman 終究沒有給出滿意的答案。將繪畫類比語言符號，同作語言學式的句法分析（再現核心之指謂如同謂語的使用），能夠對繪畫的視覺形象闡釋多少、多深呢？也許從嚴格的類比分析中逃脫的便是「那種關鍵性差異」。不過，也藉由 Goodman 論點的啟發，我們得以對繪畫論述中經常使用的「再現」一詞深入地省思，同時也對繪畫（視覺圖像）敞開另一個可能的觀察面向，而這也就是本文僅僅所要做的。