

繪畫藝術的終結與開端

• 司徒立

一 對藝術終結論的再思考

三十年前，帶着「朝聖」的心情去到巴黎。那時候，巴黎現代畫壇熱鬧得很。藝術事件像在黑夜中閃現的煙花，層出不窮，一閃即逝。巴黎畫壇直如海明威 (Ernest Hemingway) 所說的「流動的節日」，到處洋溢着藝術創造力解放的亢奮。藝術再沒有邊界了。甚麼都可以，絕對自由——坐過的一張椅子，一隻尿盆，從海邊撿回來的幾段枯木、石頭……，甚麼都可以是藝術品。總而言之，任何事物、現成品，只要經過藝術家折騰幾下，甚至不用他自己動手加工，只要藝術家指定的，就可以是藝術品了。這些東西一旦擺進藝術博物館殿堂，就如放在祭台上，能不令人肅然起敬嗎？當時流傳一種理論：藝術品是藝術家所指定的現成品，或者說藝術家指定的現成品就是藝術品，而藝術家又是批評家指定的，至於批評家是誰指定的呢？當然還是批評家自己回答。

海灣戰爭爆發之後，人們在談論「世界新秩序」、「歷史的終結」。新世紀的來臨似乎未帶給人們新的激動。那個稱為「流動的節日」的畫壇，經歷了創造力長久的亢奮之後，終於疲塌下來，變得安靜，至今再沒有一個新的流派產生了。世紀末情懷籠罩着畫壇，瀰漫着一股發思古之幽情。一百多年前，黑格爾 (G. W. F. Hegel) 的「藝術終結論」一時成為畫壇爭論的現實題目。好像藝術真的死去了，就算未死，也已經奄奄一息。那些還在畫畫的人再不去思索「畫甚麼」、「怎麼畫」的現代繪畫的老問題。今天已經是後現代、後現代之後了，繪畫在畫壇無足輕重，只剩下一些畫店展示、拍賣的商業活動。在這個「藝術終結」的時代，畫家似乎只有兩個問號：畫畫還有甚麼意義嗎？還能夠或還值得把畫畫下去嗎？藝術似乎屬於過去的事情。

「藝術終結論」也有稱為「藝術消亡論」、「藝術死亡論」，這是1828年到1829年冬季，黑格爾在柏林大學作

美學講座時所下的判詞。為甚麼黑格爾會下這樣的判詞？大家也許會記得，黑格爾在討論藝術的三種類型時，認為「象徵型」藝術有着雙重的缺陷：不明晰的精神觀念再加上不確定的感性形式。「古典型」藝術是一種理想型的藝術，在這樣的藝術裏，精神觀念找到了它自己的感性形式，並融為一體，成為一種「絕對真理」。到了黑格爾討論「浪漫型」藝術時，感性形式僅僅是精神觀念的載體，而精神渴求自由的表現是藝術的終極指向。精神要求自由表現，而自由如果還需要依賴具體形式作為載體，這樣的自由就不是真正的徹底的自由。其結果，藝術為了自由表現，精神觀念最終要擺脫感性形式；當它找到了表現的絕對自由因此失去了形式之後，同時也就失去了藝術作品不言而喻的自明性和自足性。自明性和自足性是藝術的本性，大家還記得在中世紀基督教藝術時期，曾經禁止過形象，後來發現用形象去表達《聖經》的內容，那些不認字的窮人一下子就能自己看明白了。西方藝術從古希臘、羅馬到基督教藝術的偉大傳統，藝術作品所具有的自明性和自足性，正是從作品中充足的感性完滿的形式中獲得保證的。如今，由於精神要追求絕對的自由表現，放棄了這種感性形式，精神理念就成為無主孤魂，飄忽不定而無以表像。因此，黑格爾說：「對於我們來說，藝術不再是真理讓自己獲得它實存的最高樣式。」「從這一切方面看，就藝術的最高的職能來說，它對於我們現代人已經是過去的事了。」這就是著名的黑格爾「藝術終結」判詞。

二 從黑格爾到海德格爾

問題是真的如黑格爾所說的嗎？海德格爾 (Martin Heidegger) 在二十世紀30年代〈藝術作品的本源〉(“*The Origin of the Work of Art*”) 一文中提出質問，他說：藝術對我們來說仍然是一種真理的基本和必然的發生方式嗎？另一個更尖銳的問題是黑格爾判詞中所說的藝術不再能承擔的真理，是怎麼樣的真理？是否最終極的真理呢？也就是說，海德格爾要追問黑格爾所說的「藝術作為真理實存的最高樣式」的「真理」的真理性是甚麼？

這樣，對藝術與真理的關係這個問題的思考，就重新提出來了。海德格爾又認為「只有當我們對藝術的本質有一番深思熟慮，我們才能探問這個問題」。他自己通過回歸到「藝術作品的本源」的考察，來重新思考和追問：「藝術與真理的關係如何？」他說：「處於這種關係中的藝術在哪裏？藝術乃是模仿，藝術與真理的關係必須根據模仿的本質來測度。」

對於古希臘人來說，「模仿」是與他們的真理觀、天道觀密切聯繫的；而對於我們，甚麼是模仿呢？模仿論已經是老生常談了，在表現論之下的模仿論已夠可憐，抽象繪畫誕生之後，模仿論早就完結了。今天再談模仿論被視為十足的背時之論。海德格爾當然了解情況，因此，他勸告我們，對於藝術的模仿論，最好暫時把我們似乎更為偉大的聰明和「早已知道」的高傲態度擱置起來。讓我們在這裏接受海德格爾的勸告，將模仿這個概念歷史地、綜合地重新考察一番，希望從中領會到一些我們已經忘卻的東西。

古老的希臘人認為「模仿是人的本性」。西元前五世紀的大醫學家希波克拉提斯就有過「技藝模仿自然」的說法。從事建築的人們模仿燕子築巢；從事紡織的人們模仿蜘蛛結網；從事歌唱的人們模仿天鵝和夜鶯；宇宙運轉產生萬物，於是陶工運用轉盤生產成品；另外，人世間的法律是對神界法律或自然界運作規律的模仿，而今所說的藝術在那時猶如其他工藝，是「一種製作的知識和技能」。到了西元前五世紀，蘇格拉底才思考藝術品與其他工藝製品的區別，認為「模仿是繪畫和雕塑這類藝術的基本功能」。由於與其他技藝沒有甚麼分別，以至蘇格拉底將雕刻和繪畫應用到「藝術模仿自然」這句經典概念時，多少感到一些疑慮。蘇格拉底對格勞孔說：「你能告訴我，模仿一般地說是甚麼嗎？須知連我自己也不太清楚，模仿會是甚麼？它的目的何在？」他又說過：「命名是以字母和音節對事物本性的模仿。我能像繪畫那樣將名字賦予對象嗎？正確的賦予可稱之為真理，不正確的賦予便是錯誤。」（見柏拉圖：《國家篇》）

柏拉圖繼承他老師蘇格拉底的模仿說，而且在他的整個形而上學哲學框架中，「模仿」是一個極其核心的概念。他指出藝術模仿自然，其實是「模仿之模仿」。他認為神創造了牀的理念，木匠依據牀的理念製作牀，藝術家模仿牀的物形的表像，與理念隔了一重，兩番離異。柏拉圖的模仿說結束了古希臘人「萬物同質」的信念，在自然世界之外設立一個理念世界。這個高高在上的理念作為實有、實質、本質、本相，萬物的可感的可經驗的

世界被視為「表像」。「實有與表像」的二元對立的形而上學框架於是就產生了。理念作為存在者的存在卻不在存在者之中，這種二元論一開始就令存在者與存在斷層——這種存在仍然不在。

我們有必要注意到，柏拉圖的模仿論有它對當時流行的那些如逼真描摹葡萄把鳥兒騙下來的幻覺繪畫的針對性。自此，兩千多年以來，人們便把模仿者對被模仿者的逼真酷似的複製作為模仿的概念，模仿與複製（copying）同義。到了海德格爾那裏才針對柏拉圖的模仿論作出另一種解釋：問題的關鍵並不是複製或者臨摹（imitation），不是在於畫家把同一個東西再次畫出來，而是在於畫家恰恰不能做到這一點，甚至比工匠都更少能做到複製。在柏拉圖的模仿理論中，表像與理念隔得多遠，藝術就與真理隔得就有多遠，這才是問題之所在。

亞里士多德的模仿理論並沒有擺脫柏拉圖的二元論框架，但他卻肯定藝術模仿自然的再現真實的可能性，承認事物的表像與本質的統一關係。「通過現象表現本質」的表像方式才具有合理性。他例舉了三種模仿方式：

- 一、照萬物本來的樣子去模仿；
- 二、照自然事物為人們所說的樣子去模仿；
- 三、照自然事物應當有的樣子去模仿。

以上簡稱為「本然的模仿」、「可然的模仿」、「應然的模仿」。

在漫長的中世紀，模仿論受到壓制，禁止對神造的世界的任何模仿，嘲笑模仿是真理的「沐猴而冠」。不過

也有像奧古斯丁 (Saint Augustine) 這樣的思想家，看到藝術模仿自然的精神因素，並把它與基督教神學結合。這樣，模仿變異為象徵。但丁 (Alighieri Dante) 的《神曲》(La Divina Commedia) 中的隱喻就是最好的說明。

文藝復興時期，隨着古典學問的再生，模仿論恢復到它的中心地位。達芬奇 (Leonardo da Vinci) 說：「藝術是反映自然的鏡子。」而自然界的一切事物價值，都是根據自身的位置、秩序與分類來確定。這是一個可測量的、幾何關係的可見的世界。模仿論在這裏成為「反映論」。

以上，從柏拉圖到文藝復興的模仿論的演變，或許可以稱它為模仿論的本體論階段。

十七世紀是西方思想重大轉變的時代，笛卡兒 (René Descartes) 的一句「我思故我在」帶來哲學上本體論向認識論的轉化。藝術家開始從自己的理性思想去尋找藝術與真理的關係的根據，這就開始了模仿論從本體論

階段向認識論階段的轉向。畫家普桑 (Nicolas Poussin) 作為這種論說的代表，他說：「既然繪畫是借助有限的自然來表現一種實體觀念，那麼只有在理性教義的控制之下，畫家所進行的模仿實踐才是正確的。」他又說過：「顯然有兩個基本範疇，一是感覺，二是思想；繪畫雖然憑藉屬於可感覺的物質範疇的東西來實現，但終究是精神範疇的東西。」

理性與感性、客體與主體、物質性的自然世界與精神性的自由世界，這種二元對立的模仿論的藝術與真理的關係，直至十九世紀受經驗實證論影響的寫實主義和印象派繪畫仍然沒有根本的改變。黑格爾總結了上述二元對立的藝術理論，按照此種理論的邏輯推演，結合當時偉大的基督教藝術傳統的結束，提出了藝術終結的判言。這裏，大家也許可以看到，從柏拉圖到黑格爾的藝術模仿論，現象與本質，形式與觀念的二元對立，藝術終結的根源早就種在其中了。



普桑：《冬天》(Winter)，畫布油畫(1660-64)，118×160 cm，巴黎羅浮宮。

下面我們來談談當今的情況。還記得在希臘神話中普羅米修斯偷神火的故事吧？神火象徵創造力，另一個說法是那時候的人類的手中有鐵，只要有了火，就能鍛造工具，就能像神創造自然那樣創造一個人工的「第二自然」。今天，這個人工的世界早已實現了。神死了，大自然也逐漸消退，「藝術模仿自然」這句話似乎變得更加不合時宜、一無是處。事實上，在現代藝術那裏，「藝術模仿自然」早就讓位於符號和圖像的表現。繪畫在圖像與符號之間自由滑動轉換，既沒有模仿，也沒有甚麼本真可言。鮑德里亞 (Jean Baudrillard) 說過：「現在的問題不再是模仿自然，也不是複製和抄襲現成品，而是如何用一種『擬真的符號』去代替真實的事物。」在電視、電腦、互聯網不斷晃動的影像後面，本真的世界漸漸消隱和被遺忘。「真作假時假亦真」，模仿、藝術、真理性對於當代人來說的確是過去的事情了。

三 模仿的本義

上面極其簡略地考察了從蘇格拉底、柏拉圖至今二千五百年來模仿概念的演變 (本人曾在〈模仿、抽象與仿真〉〔見本刊第58期〕一文中較詳細的討論)。通過模仿論的展示，顯露藝術與真理的關係。這是甚麼樣的真理？一種表像與理念、現象與本質、形式與觀念的二元分立的形而上學真理觀，這種真理觀要求模仿者與被模仿者符合一致。但是存在又不在存在者中，這就是黑格爾藝術終結論中所

說的藝術的真理。上面說過海德格爾對黑格爾真理觀的質疑，那麼，是否有另一種藝術真理觀呢？為了回答這個問題，我們繼續對模仿論作更深一層的考察。具體地說是回到蘇格拉底之前模仿這個詞的本源處作一番考察。再且，甚麼東西的本源往往指甚麼東西的本性、本質的所在。

模仿 (mimesis) 這個詞的本源一直可以追溯到西元前九百年荷馬史詩時期。荷馬史詩的神話時代，哲學與自然科學還沒有出現，是人類的童年時期。那時候神話就是真實。英國學者格思里 (W. K. C. Guthrie) 在《希臘哲學史》(A History of Greek Philosophy) 中說到：「在人類文明的早期階段，各種神話形象可能是表述各種深刻和普遍真理的那種唯一可以得到的手段，同時更是一種有效的手段。」對自然現象以及難以解釋的事情，那時候的希臘人都是通過神話故事去解釋的。荷馬的《伊利亞特》(Iliad)、《奧德賽》(The Odyssey)，赫西俄德 (Hesiod) 的《神譜》(Theogony) 中描寫神界，希臘人才逐漸懂得諸神源自何方，他們是否永存、他們的樣子如何，換言之，神話給諸神以命名，把他們帶出來同時又把他們保持在 (不在場的在場之) 神秘之中。那時候的自然世界並不像今天科學時代，只是一種物質組成的自然世界；而是天、地、神以及可死的人的四維世界。在這個還未分化的世界，模仿是隨着古希臘人的酒神祭產生的。它最初的意義代表由祭司所從事的禮拜活動，包括舞蹈、奏樂、歌唱、演劇。通過這種禮拜活動，希臘人占卜、占卦，模仿活動的本質在於對在再現中被顯現的東西的

認識、溝通與關聯。天、地、神人在這樣的活動中交融構成同一化的整體的世界。這般人的存在與世界的存在的交融溝通，是詩的古義；在這裏，模仿與詩同義。

模仿的古義在畢達哥拉斯學派中有另一層意思。畢達哥拉斯學派認為數是萬物的本源，音樂就是模仿宇宙天體運作的這種數的比例與和諧。因此亞里士多德說過：「音樂最是模仿的藝術。」伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)也同樣考察過模仿的詞源，他認為：「古希臘文化中使用的這個詞來自星座舞，這個星座是按純粹的數學規則和比率計算天體秩序的一種體現。」

在古希臘人的信仰中，人是可死的，但讓靈魂淨化輪迴到神界，就可恢復真正的永恆的存在。模仿活動在那個時代作為一種通靈和淨化的禮拜活動，在奧菲斯教和畢達哥拉斯派的禮拜活動中，通過一種對音樂和舞蹈的美的陶醉——柏拉圖對此曾有這樣的描述：「那時隆重的入教典禮所揭示給我們看的那些景象是完整的、單純的、靜穆的、歡喜的沉浸在最純潔的光輝之中讓我們凝視。」在這種美的陶醉之中，靈魂得到淨化，趨向精神和諧的秩序化的永恆世界。因此，伽達默爾說最早的模仿概念包含着三種秩序：宇宙的秩序、音樂的秩序、靈魂的秩序。在這層意思裏，模仿古義超越了巫術藝術，在當今的藝術中仍然具有它的意義。即模仿作為藝術的本質是對精神性秩序化的承諾而永久挺立着。

從上面對模仿本源的考察，模仿根本不是甚麼對在場可見事物的複製，也無所謂表像還是實體，並非一

定是「模仿與被模仿的符合一致性」，模仿的本源意義在這裏可以歸納為以下幾點：

1、模仿作為命名(如史詩中對神界的描寫那樣)，召喚不在場之物按照自己的方式顯現出來；「物」指世界萬物，人和神也叫「人物」、「神物」。

2、模仿是人的存在與世界的存在的溝通關聯，交融和一。

3、模仿視為藝術的本質是對精神秩序的永久承諾。

這裏，古義的模仿(mimesis)似乎擁有它的真理性。很有意思的是，「模仿」的本源涵義與古老中國的道家學說中的「法」字的意思相近。老子說：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」這「法」是模仿自然之道。又如大儒孔子說：「不學詩，無以言，不學禮，無以立。」其意即世間有無以言說的東西只有詩才可說。禮作為祭天地的儀式，在天地神的宇宙秩序的關聯中定位人的位置和行為。

我們從「藝術終結論」開始，討論藝術與真理的關係；由此而掀起柏拉圖至今二千五百年模仿論的演變的考察：最終回到模仿意義的本源，「本源」既是甚麼東西的本性、本質，同時也是它的開端。在藝術終結的當代危機中回歸藝術的本源作開端性的展望，對此，我們必須慎重和自制；古希臘西方史的源初不是在我們之中可以直接看到的，對於遺忘的消失的東西也只能追憶，但追憶就是讓過去的、那些不在場的東西在當下在場。這是為下一次的、未來的源初和開端，為它的到來做準備。荷爾德林(Friedrich Hölderlin)說：「哪裏有危機，哪裏就會生出救助。」