

台港及海外中文报刊资料专辑

第 1 辑

1987

美术研究

书目文献出版社

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善保管,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息中心

美 术 研 究 (1)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息中心编辑

季啸风 李文博主编

桂馥茹 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 7印张 179千字

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数 1—3,000册

ISBN 7-5013-0209-X/J·7

(书号 8201·49) 定价 1.90元

〔内部发行〕

1985年《台港及海外中文报刊资料专辑》

专题名称	每套订费	专题名称	每套订费	专题名称	每套订费
哲学研究	15.60元 (共6辑)	世界经济研究	6.90元 (共3辑)	研究	7.80元 (共6辑)
伦理学研究	8.25元 (共3辑)	台湾经济研究	7.80元 (共6辑)	造型艺术研究	5.40元 (共3辑)
宗教研究	6.90元 (共3辑)	港澳经济研究	7.80元 (共6辑)	世界史研究	4.65元 (共3辑)
社会学与台港		工商企业管理		中国历史研究	13.80元 (共6辑)
社会研究	6.90元 (共3辑)	研究	7.80元 (共6辑)	中外地理	5.40元 (共3辑)
人口学与人口		经济信息	9.60元 (共12辑)	科学技术	5.40元 (共3辑)
问题研究	3.10元 (共2辑)	旅游事业研究	6.90元 (共3辑)		
台港政治研究	10.80元 (共6辑)	教育研究	6.90元 (共3辑)	1985年《台港	
港澳政治研究	10.80元 (共6辑)	图书馆学情报		及海外中文	
外国政治与国		学研究	5.40元 (共3辑)	报刊资料专	
际关系研究	10.80元 (共6辑)	文艺研究	5.40元 (共3辑)	辑》题录索	
军事研究	5.40元 (共3辑)	文学作品选编	13.80元 (共6辑)	引	2.90元 (全1册)
经济学研究	7.80元 (共6辑)	戏剧电影电视			

1986年《台港及海外中文报刊资料专辑》

专题名称	每套订费	专题名称	每套订费	专题名称	每套订费
哲学研究	18.60元 (共12辑)	幼儿教育研究	2.60元 (共2辑)	医药卫生	21.60元 (共12辑)
哲学论著与哲		文化学研究	4.40元 (共4辑)	中医中药与临	
学家研究	9.30元 (共6辑)	出版工作与书		床研究	6.20元 (共4辑)
逻辑研究	2.20元 (共2辑)	评	6.60元 (共6辑)	1986年《台港	
伦理学研究	7.80元 (共6辑)	图书馆学与目		及海外中文	
心理学研究	6.60元 (共6辑)	录学研究	7.80元 (共6辑)	报刊资料专	
美学研究	6.60元 (共6辑)	信息学(情报		辑》题录索	
宗教研究	7.80元 (共6辑)	学)	5.20元 (共4辑)	引	6.10元 (全1册)
社会科学综述		语言学研究	7.80元 (共6辑)		
与边缘学科		英语学习	4.40元 (共4辑)	两汉至唐初的	
研究	5.20元 (共4辑)	文学作品选编	10.80元 (共6辑)	历史观念与	
社会学与社会		中国文学研究	21.60元 (共12辑)	意识(特辑)	3.00元 (全1册)
问题研究	7.80元 (共6辑)	外国文学研究	7.80元 (共6辑)	明毅宗时代	
台湾政治研究	7.20元 (共6辑)	戏剧与影视研		与琉球王国	
港澳政治研究	7.20元 (共6辑)	究	7.80元 (共6辑)	关系之研究	
外国政治与国		美术研究	7.60元 (共6辑)	(特辑)	1.70元 (全1册)
际关系研究	7.80元 (共6辑)	文物与考古	7.60元 (共4辑)	武昌革命真史	
法学研究	4.80元 (共4辑)	摄影研究	5.20元 (共4辑)	(特辑)	1.90元 (全1册)
军事研究	3.90元 (共3辑)	音乐与舞蹈研		民国初年的国	
军事学家与军		究	4.40元 (共4辑)	会(特辑)	1.80元 (全1册)
事史研究	5.40元 (共3辑)	历史研究	18.60元 (共12辑)	中国古典	
经济学研究	7.80元 (共6辑)	地理与旅游	14.40元 (共12辑)	诗歌论谈	
台湾经济研究	13.20元 (共12辑)	科技综述	6.20元 (共4辑)	(特辑)	1.80元 (全1册)
港澳经济研究	6.60元 (共6辑)	基础科学	5.20元 (共4辑)	李清照研究	
经济管理研究	10.40元 (共8辑)	工业技术	7.80元 (共6辑)	(特辑)	1.70元 (全1册)
世界经济研究	15.60元 (共12辑)	交通运输	5.20元 (共4辑)	中国古典	
教育学研究	5.20元 (共4辑)	能源工业	2.60元 (共2辑)	小说论谈	
普通教育研究	5.20元 (共4辑)	建筑工业	2.60元 (共2辑)	(特辑)	4.10元 (全1册)
职业技术教育		轻纺工业	2.60元 (共2辑)	《红楼梦》研究	
研究	5.20元 (共4辑)	电子电讯工业	7.80元 (共6辑)	(特辑)	2.30元 (全1册)
高等教育研究	7.20元 (共4辑)	食品工业	7.80元 (共6辑)	隋唐及宋代书	
成人教育研究	2.60元 (共2辑)	农业	18.60元 (共12辑)	画研究选	
师范教育研究	2.60元 (共2辑)	环保科学	2.60元 (共2辑)	编(特辑)	2.60元 (全1册)

备有存书 欢迎订阅

目 次

译 文

绘画中的后现代主义观念(待续)

刘亮雅译 一

论 著

中国水墨美学初探

罗 青 一四

细数美术家的轨迹——台湾美术三百年

郭少宗 二一

现代中国画发展中的观察与思省

何怀硕 二九

从现代画的绘画性看中国传统画

庄 喆 三四

中国画创新与外来的冲击——当代中国

绘画研讨会后的二、三感想

徐子雄 1

台港美术概况

1986香港画坛回顾

梅创基 三八

一九八六年美术活动的省思

四二

1986国内十大美术新闻

四九

现代绘画明天会更好——从第二届“中

国现代绘画新展望双年展”谈起

郭少宗 五三

每月艺评专栏：中国现代绘画回顾展

五九

国内艺坛新潮流——由三项联展看装置艺术

郭冲石 六五

台湾绘画发展的面面观

徐子雄 9

“国际化”对“本土性”之争——现代

雕塑展的阵痛与诞生

郭少宗 六九

重视应用美术的研究发展——走进生活

中的艺术

罗慧明 七五

座 谈

水墨画的历史发展和去向

郭少宗纪录 七九

中报、中报月刊及东方画廊联合主办海

内外美术家座谈会

八二

书法、篆刻

中国文字形成书法的内在因素

赵天行 八七

繪畫中的 後現代主義觀念

Steven Henry Madoff 著

劉亮雅 譯 台大外文研究所畢業

過去十年裏，後現代主義的理論和實踐，儼然成為美國和義大利兩地的思想主流，並旁及其它各國；討論的範疇則多集中於文學和建築兩方面。

討論繪畫裏的後現代主義的文章雖為數不少，但在釐清和界定該項主義的意涉和技巧時，往往各有所指，難以周全。本文作者 S. H. Madoff 在斯德哥爾摩、奧斯陸、赫爾辛斯基的國立藝術院的支持下，完成的此篇「繪畫中的後現代主義觀念」，美國 arts 雜誌從去年九月號開始刊出。

全文分成三章，首章以美國當代繪畫為研究的基準，試圖從中找出與現代主義理論相延續、或衍異的後現代特色；後兩章的討論對象，則涵蓋不同地域和相異系統的繪畫。本期所刊為該文第一章，餘文將由羅青先生續加逐譯，逐期刊出，以饗讀者。

(編按)

在文化急劇的遞嬗中，倘若我們可說，「呼吸口氣，而瞭然於變動之中仍存在著連續性，我們周遭的文化並未墜入表面所呈現的混亂與無秩序的境況。由於八十年代重燃起對繪畫的興趣，首先是義大利與德國風行所謂新表現主義的圖像畫(figurative painting譯註)，繼之，國際間新抽象畫亦復甦，因此需要重新檢討：在這個後工業主義紀元裏，繪畫所給予我們的意義，以及意義是如何傳遞給我們的，今天，我想談一種解釋繪畫意義的方法學，以及，為了特別處理當前的抽象藝術，我們可以如何將這個方法學加以修訂。

但我自己必須深吸一口氣，深吸一口歷史的氣息。我首先要談兩個相關的概念：第一是，何謂「模擬再現」(representation)；第二，自十九世紀以來，我們又是如何將再現物(representations)分門別類的。這個題目非常龐大，所以我先用最簡單的方法說：再現就是我們將現象經由視覺或語言的工具重新加以呈現的過程。從前，將現象再現意謂著將事物分解為其組成部份的結構關係，例如，再現動植物的外觀。無論如何，這就是古典時代(註1)的經驗範疇。一直到十八世紀末年，隨著科學興起，改變了認知世界的方式，古典時代才倏然結束。

米謝兒·福寇(Michel Foucault)在「事物的秩序」(The Order of Things)一書中說道：「分類的原則並未受到質疑，目標仍是要決定個體與種類所賴以歸為更大類別的特性，以與其它種類彼此區分，從而做成分類表，使每一個體與種類，不論已知或未知，均能擺在各自適當的位置上。我們將這些個體完全再現，加以分析後，找到特性，再把那些再現物再現一番，便可以構成一個秩序……」(註2)。

以前繪畫再現事物的外觀總是假定某種客觀性。即使看似非常主觀的藝術作品——如波希(Bosch)怪誕的夢魘，格林內華特(Grienswald)特異的釘刑圖，蒙娜麗莎神秘的微笑等——也總是將內在心理狀況轉化為傳統既定的一般意象「類型」。等一下我會再詳細說明這點。

今日我們生長在強調主觀的時代，不免覺得從前那種再現的模式扞格不入。但其實，主觀也是在十八世紀末年，當簡單的、肉眼可見的物象世界被戲劇化地摧毀之後，才被接納的。福寇寫道：「十八世紀即將結束的某一天，法國人居維葉(Cuvier)推倒了博物館裏的玻璃瓶，敲開瓶罐，將古典時代保存的所有可見的動物類型一一解剖。」(註3)這段自然科學史上的插曲開啓了我們今日看待世界與再現物的方式。科學勃興，將一切事物分解為其組成的部份，這是我們走向主觀的第一步。如果暫時跳過現代，在主觀式解析的發展過程中，佛洛伊德當然居功最偉。佛洛伊德試圖將心靈內不可見的運作的機能加以分割及區別，而創造出一個心靈的模型：不可見的內心活動「支配著」外在的行為與生理的反應，也因此支配著我們對周遭一切事物的感知與再現的活動。

我的意思是說，在十九世紀期間再現改變了，由接納、描寫外在形象，我們轉而接納在事物表象

註1 關於「古典時代」，我指的並不是古希臘羅馬時代。我採取的是米謝兒·福寇的歷史架構，因為本文許多有關歷史與再現的觀念都來自福寇。在「事物的秩序」一書之前言(preface to *The Order of Things*)，福寇寫道：「現在，此一學問的考察(archaeological inquiry)顯示出西方文化知識(episteme)出現兩次大中斷(discontinuités)：第一次肇始於古典時代(和在十九世紀中葉)，第二次在十九世紀之初(即為現代主義的起點)。我們今日思考所依據的秩序與古典時代思想家所依據的，並不相同。因此福寇的古典時代始於一六五〇年左右(文藝復興時代之結束)，終於十九世紀之開始。而福寇這裏最後說的一句話，也正好揭開了這通篇論文論題的大要。」

(譯按：對後現代主義有興趣的讀者可參考葛山朝同一個「後現代主義觀念」的建立，陳界華譯，《中外文學》12卷8期。對於福寇理論的詳介請看王德威、淺論福寇：語言、陳述、歷史，《中外文學》11卷8期；王德威、再論福寇的歷史文化觀，《中外文學》12卷12期；福寇「作者」探義，王德威譯，《中外文學》13卷1期。

註2 福寇《事物的秩序》，頁二二六。

註3 福寇這裏化用了福寇對於自然史分類法的結構與性質所提出的理論。設若本文要針對這些問題來談，我會仔細討論在自然因果律的理解上的基本轉變，以及有關體(

之下不斷地不可見的改變。浪漫派繪畫所要描繪的就是，男人女人存在於一個動盪不安的風景裏——彷彿整個世界被深藏的、未曾預知的力量驅迫著。十九世紀的世界與人物開始如變動界的元素；他們喪失了曾經完整的自我，而如同自我的碎片。

「再現」世界發生了一些根本改變，而我想提出的是，這個改變在當今科技時代更形激烈急劇。我們已習慣於一切事物以不可思議的速度迅速改變。技術製造出改變的工具。技術根據應用科學，而應用科學則又根據純粹科學，根據那些讓我們發現不可見世界的理論。技術造成了我們周遭的種種改變。(註4) 大量再現的方法、電影、電視、錄影帶只不過是以技術製造的、改變視覺的工具之中最惹人注目的成果。

我們的世界，經由大眾媒介再現之後，顯示出一切事物被分割、並置、胡亂地雜混在一起。電視上前一個畫面是奢侈品廣告，緊接著報導在世界某一偏遠角落的戰亂；這種情形瓦解了文化的分野，瓦解了時間的自然長度(the natural duration of time)，而暗示了個體性的死亡以及社會階級之間不可互相比較，暗示這兩者均是必然的結論。

羅遜伯格(Robert Rauschenberg)或許是第一個承認文化與歷史差異之死的藝術家。他是第一位不再想要將大量再現的意象與——藝術活動一向所自我標榜的——手工製造獨一無二的再現品，兩者加以區別的「後現代」藝術家。他是第一位模仿、混合不同歷史時期的意象，夷平了文化與歷史，而再現出單一、鄰近表面(a single and contiguous surface)的藝術家。(註5) 在許多藝術家最近的作品中我們看到此一新的再現觀廣泛地被運用。

例如，大衛·薩勒(David Salle)一九八四年作的複合媒體畫「瓦解中的一片(A Collapsing Sheet)」(圖1)。其中兩個意象區擠放在一起。左方，一組古怪的、略具花形的建構物幾乎是抽象的。意象的風格則是超現實的。也就是說，薩勒借用了前一代法國藝術家的意象；那些藝術家受佛洛伊德學說的影響，主張揚棄邏輯，無所羈絆地再現心靈內黑暗謎樣的熱情，再現不可見的世界。(註6)

右方，薩勒以粗糙的教科書風格畫了一個裸體，在其上畫了一個更粗糙的、卡通式的圖形，最上層畫了一些純粹抽象、近乎卵形的圖樣。畫面的多元性迫使我們找尋潛意識的關聯，因為正常的敘述關聯(normal narrative connection)似乎不可能找到。意象結構故意紛陳混淆，造成困惑。此畫要求我們探討每一種風格，每一種再現方式，解釋其個別的意義，而後妥協於各種意義彼此間的平等，差異的存在裏，文化也被我們理解意象的方式橫切亂砍，壓成扁平。

不過，為了先把握這些意義分開，我們可借用我方才(在談到將畫的意義轉化為一般類型時)所提出的方法學，以便了解意象。我現在要談的是圖象學研究(iconology)。

歐溫·派那夫斯基(Erwin Panofsky)從一九三〇年代便開始寫的經典之作「圖象學研究」(Studies in Iconology)在西方藝術史學界開闢了明義地談「圖象學是藝術史的」，「藝術作品的主题(subject matter)或意義」。(註7) 派那夫斯基研究文藝復興時期的圖象學，所根據的是一種「經典

註4

organism)這個觀念的發展過程。例如，塞繆爾(Michel Serres)的《語言的起源》(The Origin of Language: Biology, Information, Theory, & Thermodynamics, (Themes: Literature, science, Philosophy) eds. Josue V. Harari and David F. Bell (Baltimore: Johns Hopkins University, 1982) pp. 71-83 詳述了一個有趣的例子，探討語言與有機體結構性質的某些觀念之間的關係。然而，就本文來說，福森對於福森業的描寫就足以替代前者，相當戲劇化地呈現事物之不可見性(the invisibility of things)如何演變成研究的重心。我下面將會談到，到了本世紀，不可見的事物甚至於藝術對現象的了解上也居於優先地位。參看《事物的秩序》頁二五一—二六。

海德格談論過一種可以以Dasein為本體論的技術(an ontological technology)。他寫道：「技術是一種顯現的模式。技術雖然出現於顯現與開關所發生的地方，出現於真理所發生的地方。」

註5

「相反於這個給技術的基本領域所下的定義，有人可以提出異議，說這個定義在希臘的思維來說固然不錯，運用在工匠的技巧上，尤其最說得通。但是對於現代以機器發動的技術來說却完全不適用。見 title essay, (The Question Concerning Technology), trans. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977) p. 3. 我忽然想到我這幾篇論文的觀點基本上仍是海德格的，雖然海德格堅持真理無所不在，這個觀念令我懷疑不安。我在第三篇演講中，對於技術之影響藝術再現作了一些討論，這些結果就像海德格在上面引的這種可話中一樣，對於「真理」的喪失有所批判。參看Leo Steinberg, title essay, (Other Criteria) (New York: Oxford University, 1972) p. 88-90。

註6

歐溫·派那夫斯基(Erwin Panofsky)的《圖象學研究》(Studies in Iconology)在西方藝術史學界開闢了明義地談「圖象學是藝術史的」，「藝術作品的主题(subject matter)或意義」。(註7) 派那夫斯基研究文藝復興時期的圖象學，所根據的是一種「經典

現代主義研究方法。他將意象分為外在的 (the external) 與內在的 (the internal) 兩類，因此他的方法是介乎古典主義與現代主義兩種再現觀的完美橋樑。

書分三個範疇描述，在第一範疇中，派那夫斯基概述了他所謂的意象之「主要」主題，亦即意象的事實內容 (factual content)。例如，畫裏一個男人舉起頭上的帽子，我們一眼即可認出這個動作，因為在真實生活中我們看過男人舉起頭上的帽子。這是一個實際的經驗，大致上依憑的只是外在的形貌。派那夫斯基稱他的第二範疇為「第二或傳統的」主題。他稱那些可從畫中找出的文學引喻為「故事或寓言」，為了獲致第二的主題，我們需要知道文學的出處。具備這些知識之後，便可以做狹義的圖象解析。派那夫斯基認為，這即是類型沿革史，它「洞察了在變化多端的歷史情況下，特定的主題或概念被表現的方式。」（註8）

關於第二層的圖象解析，一個極佳的例子可見諸里歐·斯坦柏格 (Leo Steinberg) 新近出版的「文藝復興藝術之中被現代所淡忘的基督的性慾 (The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion)」一書的開頭。據斯坦柏格的分析，有一個意象在繪畫史中一再地重覆，形成一個類型。讓我們一邊看奧里的「聖母、聖嬰與天使」(Bernart Van Orley's Virgin and Child with Angels) (約一五二三年之作，見圖2)，我一邊引述斯坦柏格的分析：

「看到聖母依偎著聖母的下巴，觀者會讚美其姿態之童稚、頑皮、親愛，令人著迷。觀者並沒有看錯，但如果就此滿足了，我以為是很不夠的。因為輕觸下巴這個動作表面上似乎天真未墜，實則掩飾了一種上古的儀式形態。最早在埃及新王國時代，它是愛情或挑情 (affection or erotic persuasion) 的表徵。古希臘繪畫中，這是求愛者才有的動作，史詩「伊里亞德」不止一次地提到這個姿態，代表懇求。古代晚期的藝術則將輕撫下巴寓言化，以表現邱比特與賽姬 (Psyche) 的結合——愛神娶了人類的靈魂為妻。在中古藝術裏，這個姿勢繁增，時而表現男女戀情，時而出現在聖母聖嬰圖中。因此，中古時期或文藝復興時期的基督教藝術家都不可能誤解這個世代沿襲的成規，而一定會視之為情感交流 (erotic communion) (不管是肉體的或是精神的) 的表徵。」（註9）

派那夫斯基的第二範疇仍然根據外在的形貌，但已趨向於已知而不僅止於肉眼可見的領域 (the realm of what is known and not merely seen)，以幫助我們了解繪畫所再現的事物。派那夫斯基的最後一範疇更加試圖結合外在的形貌與內在心靈的思想。他談到一幅畫裏「內在的意義或內容構成了具有象徵價值的世界 (the world of symbolic values)」。¹⁰ 欲達到此一層次的詮釋需要借助於「綜合的直覺」(“synthetic intuition”)。派那夫斯基用了「直覺」一字，由此可見與我方才談的十九世紀的理解截然不同。此處我們需熟悉「人類心靈在個人心理學 (personal psychology) 的條件下之基本傾向。」

今日我們接受心理學為詮釋的一部份，隨著這意義重大的接納，我們進入了另一個世界，這裏充斥著肉眼不可見的力量，片斷不完整的理解，而可以結合破碎的片斷去發掘「文化症候史」(“history of cultural symptoms”) (借用派那夫斯基的話)。¹¹ 為了做這件工作，觀畫者需從生活的各個領域裏借用意念：「借用一些證明了我們所調查的人物、時代或國家之政治、文學、宗教、哲學與社會傾向

Heritage X (New York: Museum of Modern Art, 1977), pp. 15ff. (以下皆同)

註7 Erwin Panofsky, <Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance> (New York: Harper & Row, 1972), p. 3.

註8 Panofsky, <Studies in Iconology>, pp. 3-17

註9 Leo Steinberg, <The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion> (New York: Pantheon, 1983), pp. 1-3.

的資料記錄。」(註10) 觀畫者現在不僅是在看一幅畫，他同時也是一位社會學家、歷史學家、政治社會學家、業餘的神學家等等，凡是要解釋他眼前的意象之「文化症候」需具備什麼知識，他便需具有。易言之，他自己成了知識碎片之所匯集，需要將畫裏龐雜的再現物體理出秩序來。他是我們這個快速的、離心的現代世界之公民。

我們對圖象學的三個層次(第一層次是外觀，第二層次是寓言與典故，第三層次是零散的知識——必須像拼貼一樣加以綜合聚集)有了基本的了解之後，我想提出這麼一個問題：是否可以找到一個能夠解釋當前藝術的圖象學(iconology)? (這並非要研究當代圖象藝術(figurative contemporary art)中的圖像(iconography)，那不過是沿襲前人所做的。)是否可以根據派那夫斯基的圖象學模型，而為那種毫無圖像(figures)、毫無任何可辨意象的藝術找到一系列的定義？是否可以努力去尋找抽象藝術的圖象學？

很顯然的，自二次大戰以降，一代代的抽象畫家輩出，他們限定了藝術創作過程中某些非常特定的傾向，批評家為這些傾向下定義，但從未有系統地加以理解。一旦我們整理這些描述，便可審視其所經歷的改變，而在這張越來越擴大的抽象藝術定義表中，瞥見那使得抽象藝術所以被理解、所以令人矚目的文化體系。不可避免的，我們將會看到此一分類方法在承受文化變遷之後，不堪負荷而破裂。

由於抽象繪畫本身並無圖象(figures)、寓言或故事，我覺得我們必須審察標記意象的過程(the process of marking the image)。我們必須察看帆布上標記符號的記錄(the record of marks)，帆布上所創出的扁平感或深度感。我們也須察看在運用派那夫斯基的綜合直覺與文化意義觀念之後，帆布上的符號記錄、扁平感或深度感具有什麼意義，而可以與抽象藝術作品發生關聯。

讓我們先看帕洛克(Jackson Pollock)的畫作「1」(One)(圖3)。首先，這個意象沒有真正的心。整幅佈滿堆疊了繁密交織的記號(marks)。有一個韻律，就是滴畫流過帆布表面的運動，經由畫家選擇的色調變化與顏色之驅迫而造成的韻律。我們可以看到黑色是如何疊在銀色之上，而銀色上下又是如何夾著一層火赭色(burnt sienna)，造成了猶疑感與深度感。當然，任何好的畫作都會有這種奔動的張力(dynamic tension)，但帕洛克的作品之所以特殊卻在於它依賴著手在作品中的運動，以發掘出(discover)人類衝動的一個純粹的記錄；某種爆炸性的、個人的、肉眼不可見的東西出現在這世界上，但似乎是剛出土的(have just been dug out)，尚未受到外在形式的拘限。此畫的標記過程似乎極其快速，然而由於帕洛克用色的精妙，造成了外延而複雜的韻律感。

以上是就此畫的第一外觀層次得到的印象，不管這些初步的印象多麼簡短，我必須緊接著問自己這件作品內在的涵義大概是什麼。在帕洛克的那個時代發生了什麼事才產生了這件作品？我們確實知道此畫作於一九五〇年，二次大戰才結束不久，戰爭期間所發生的事以及與戰爭有關的好幾件事，都可以和此畫有所關聯。

思考一下「時間」這個觀念。戰爭期間，由於戰爭之故，時間本身成了一种被戲劇化地改變了的經驗。當我們想起第一次世界大戰，便想起無止無休漫長可怕的戰爭。壕溝戰就是與持續的時間(tu-

註10 Panofsky, *Studies in Iconology*, p.16.

ration) 搏鬥，此時永續的時間緩慢無情，變成死神的僕傭（註11）。而第二次世界大戰卻由於技術進步，勝敗立見分曉。空襲迅疾而有效地摧毀敵人，迫其投降。最戲劇化的大動亂當推在廣島長崎原子彈所造成的破壞。這兩次攻擊行動中，只是對準目標物一擊（single strike），軍事時間（military time）與世界時間（world time）即被原爆摧毀，瓦解為碎片。原子彈的分解（fragmentation）使我們回想起更早的時候被佛洛伊德引爆而分解的人格（personality）。肉眼不可見的心靈被劈開之後，巨大而難以駕馭的力量使脫韁而出。正如原子能最初的構想是作建設性的應用，卻演變為毀滅的工具；佛洛伊德研究心理分析的始意為治療神經官能症（neurosis），結果卻使我們知道並且接受心靈乃一猛烈而黑暗的力量，心靈試圖經由「超我」而自行懲罰。

佛洛伊德的無意識學說最初是在二次大戰期間，經由出現在紐約的超現實主義者而引入藝術的。這些事情的湊合很有意思：戰時能量爆炸，造成截短的時間觀（the notion of truncated time）；而另一方面，心理分析在藝術中爆發強大的威力，這在帕洛克作品裏快速而直訴心理的能量中表露無遺。

以上是最廣角的綜覽評論，是運用派那夫斯基「綜合的直覺」之一例。此處當然還有另一個心理分析的模型——雅（Jung），因帕洛克追隨的並不是佛洛伊德，而是雅。雅對圖象的詮釋，尤其對於曼陀羅（mandala）的詮釋，直指向一個具有宇宙性的凝聚原則（a universalizing principle of cohesion），此一原則佛洛伊德即使在晚年時也視為一大奧秘。「文明及其不滿」（Civilization and its Discontents）一書談到一種神秘的圓融感，佛洛伊德以「海洋般的感覺」（“oceanic feeling”）名之，指的即為此者。（註12）

儘管如此，佛洛伊德模型之影響超寫實主義者及紐約藝術家，正值二次大戰的時間意識（time consciousness）轉變之際，此一巧合迫使我們投以注意，何況佛洛伊德心理學早已完全融入我們的文化，成為我們自我再現的主要模式。帕洛克與同時代的藝術家決意把這些新的能量具體表現並標記下來，是頗有點英雄氣概的。而第一代抽象表現主義者也似乎參與反應這些文化症候。

羅斯科（Mark Rothko）的表現卻與帕洛克的表現大相逕庭。他那幅一九六〇年的油畫「紅色第十六號」（Reds Number 16）（圖4）有著波浪狀神秘的形式，分三部份呈現長方形（three-part presentation of rectangularity），不像帕洛克用狂筆強調藝術物體的表面。在羅斯科的意象裏，時間彷彿停止了。

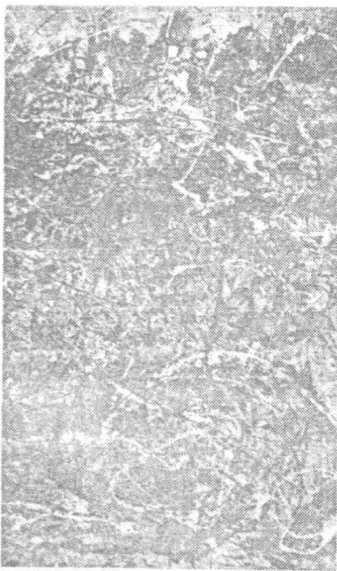
我們進入了一個沒有地方（placeless）的思考空間。帆布上做標記的過程並非身體動作之直接再現，符號並未宣告藝術家的運動，藝術家生命的運動。那戴上面具（masked）的筆觸，氣氛營造的印象，促使我們在對顏色、明暗的視覺感應上完全走向心理學，走向基本上是宗教性的冥想心理學。此畫畫的是拒絕（refusal），或至少是對物質世界的否定，否定其瘋狂的時間，及其追求物質標記的慾望（desire to physically mark）。畫中的空間具有一個意義，因為它使我們想起一片廣袤無垠的自由領域，在此心靈得以沈思冥想，而肉體漸漸消泯，一如意象本身的模稜。

註11

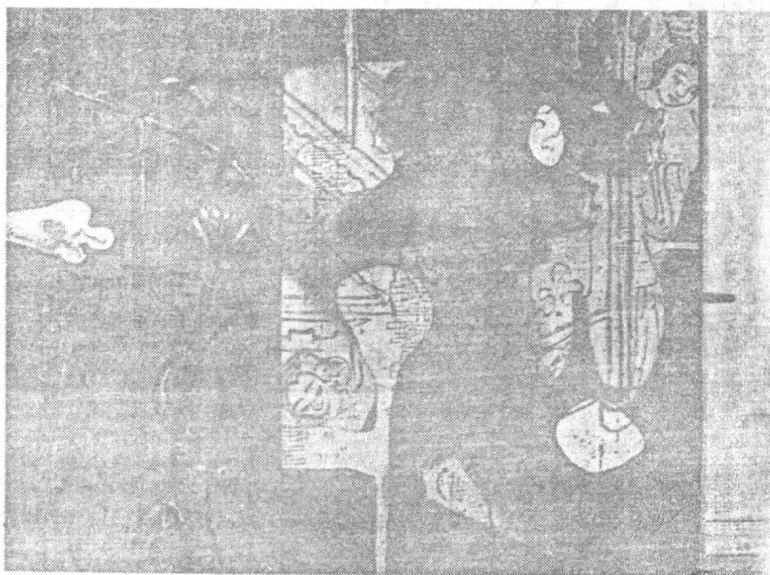
關於參與一次大戰的軍人之時間經驗，請參看Paul Fussell, 《The Great War and Modern Memory》(New York: Oxford University, 1977) 及「鐘分析觀點則請參看Stephen Kern, 《The Culture of Time and Space, 1880-1918》(Cambridge: Harvard University, 1983)。

註12

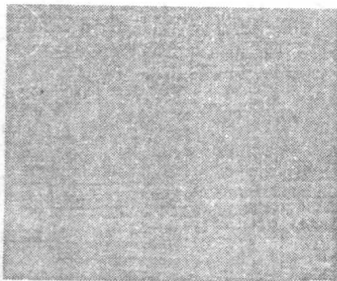
佛洛伊德直接延伸其「海洋般的感覺」，去尋找自我與客體交互作用的某種意識（discourse），因而是一種對於心靈與外在世界的本質所做的宗教性的探究。他對於一個宇宙性的原則之結論則見於《Civilization and its Discontent》。trans. James Strachey (New York: W.W. Norton, 1962)（書：文明及其不滿）The Future of an Illusion》。trans. W.D. Robson Scott and James Strachey (New York: Anchor Books, 1964)。



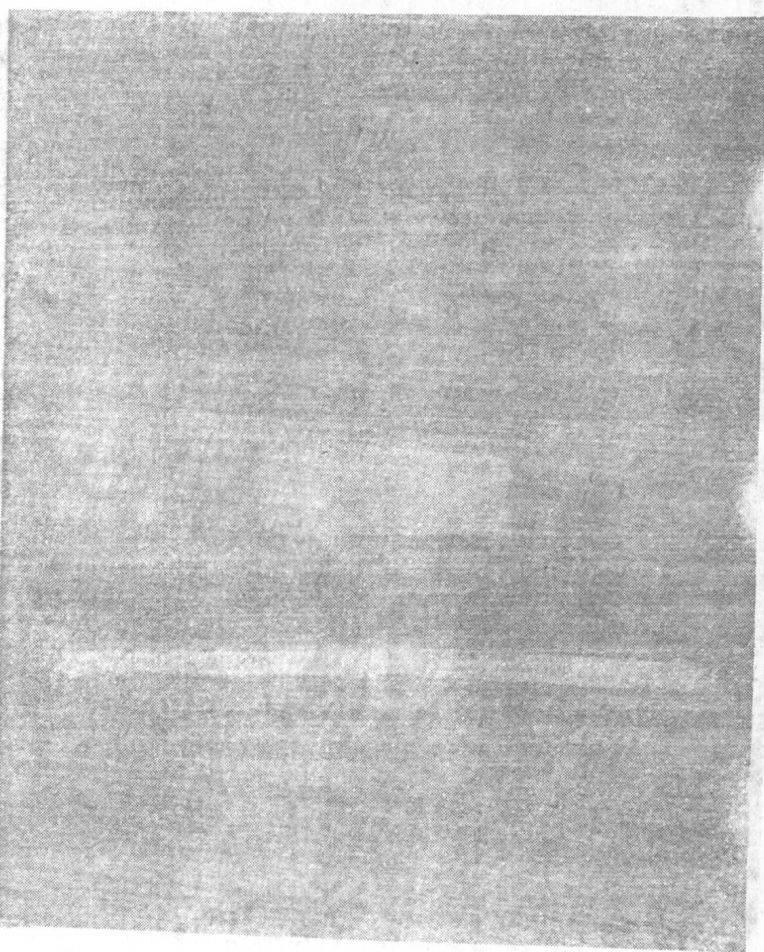
▲圖3 帕洛克 一(局部) 1950
油彩、畫布 紐約現代美術館



▲圖1 大衛·薩勒 瓦解中的一片 1984 油彩、壓克力、織物、木片、畫布 213.4×255公分

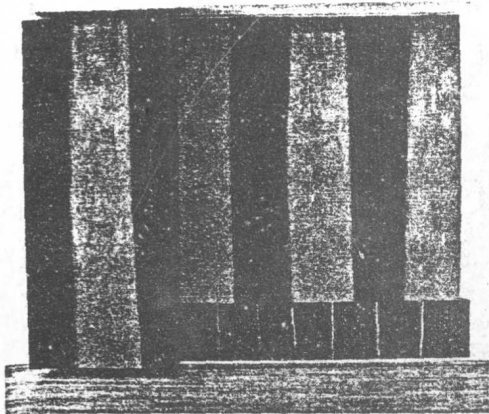


▲圖4 羅斯科 紅色第十六號 1960
油彩、畫布
▶羅斯科 橙黃橙 (Orange Yellow Orange)
1969 123.2×102.9公分

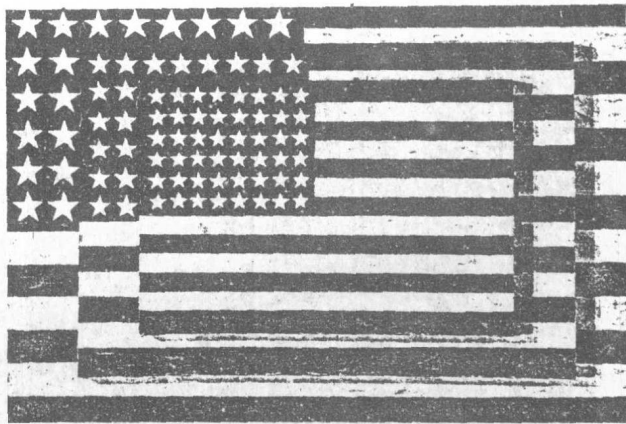


▼圖2 奧里 聖母、聖嬰與天使 約1513
蛋彩、油彩、紙板





▲圖6 斯各利 墨菲 1984 油彩、畫布 243.8×307.3公分

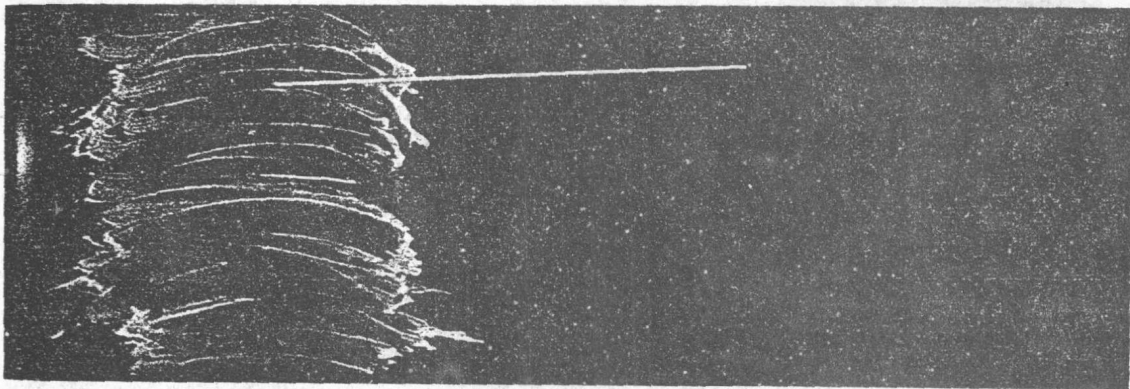


▲姜斯 三面旗 1958
78.4×115.6公分

►圖5 姜斯 旗 1954 蠟
畫布 紐約現代美術館



▼圖7 李德 所羅門的公正 1982-83 油彩、畫布 91.4×274.3公分



▲圖8 克勒夫 閃爍不定 1983-84 油彩、畫布 243.8×609.6公分 Pam Adler畫廊

遼闊的壯大形象，而其資本主義的國際市場亦蒸蒸日上，美國性格卻表現出一種特殊而令人窒息的盲目愛國主義。

我想提出的是，美國繪畫與詩在創作時都揉合了此一孤立主義傾向。抽象藝術作品中的空間遂成為二大勢力爭奪之地，一方面故意要加以設限，一方面則意欲在本土想像的天地裏堅持個人自由。繪畫裏面(the picture plane)之趨近絕對的扁平，以及世俗意象(worldly images)之付諸闕如，兩者皆為文化症候。空間成了心理意志及政治哲學的一項課題。這一點在羅斯科的作品中特別具有一種對於人類狀況的尖刻看法。在這裏空間是一個符號，代表沈思，代表心靈在活動，從社會破壞力中解放出來，因為社會破壞力要迫使藝術家及全人類放棄去看，去再現物體的特權。

在抽象表現主義者之後的一代，由一九五〇年代末期到六十年代這段期間，空間以及所謂「面的完整」(“the integrity of the picture plane”)成了中心課題(註15)。史帖拉(Frank Stella)一九五九年作的「旗幟高高」(Die Fahne Hoch)便是佳例。德文的畫名譯成英文是“the flag high”，例如納粹歌曲的一句歌詞“Raise the flag high”(「舉起旗幟高高」)。這個典故賦予此畫一種不祥的特質，而畫裏嚴峻的黑色也肯定這點。史帖拉的「旗幟高高」具有某種不寬宥的、縮小的、僵硬的味道。這是一個殘忍的反諷——屬於與社會敵對的前衛傳統裏的反諷(我在下一節講演中會談到)。但當我們想到「旗幟」一詞時，此一反諷就變得更加有趣、神秘。原因是由這個詞聯想到一九五〇年代的繪畫時，勢必要承認在此畫之前，姜斯(Jasper Johns)自五十年代中期開始，做了一系列的旗幟畫(圖5)。

在姜斯的旗幟系列裏，一種新的而事實上的扁平變成了畫的主題與對象(subject and object)。姜斯所要再現的物體(旗)本來就是扁平的，所以不得不把他的旗畫讀作是在畫扁平本身。(註16)圖畫模仿物體的方式在姜斯玩味之下，成了一個哲學遊戲，此一遊戲使得此畫轉變為一個扁平物體，介乎於再現以及(繪畫現在可自稱擁有的)一種突然的獨立完整(sudden autonomous integrity)之間。史帖拉的高旗子在姜斯之後，將姜斯的扁平更推到極致，因為它否定所畫的是任何真的旗幟——只有畫名指出是旗。它排除了旗的意象，但又同時保存了姜斯作品裏那種沈默無言、堅強、而幾乎無法解釋的物體扁平性。史帖拉對於他那時的作品發表過一句名言：「你所看到的就是你看到的。」(“What you see is what you see”)這句話將我們送返回故意縮小局限的空間。我們可以發現，對於前一代畫家而言，設限的邏輯是奮鬥的表徵，堅持個人自由的表徵，而現在則早已超越了那種需要奮鬥的特殊社會情況，而開始實現一種絕對而困難的孤立主義。

到了這裏，派那夫斯基的第一外觀範疇，實際經驗範疇，與第三心理詮釋範疇均已瓦解，而變成單一詭辯的表徵。「旗幟高高」「似乎」是一個無法穿透的意象，因為它「不」像是要再現任何東西的外觀，而只是一些線條升至中央高起的軸上，造成些微的視覺幻覺。而同時，也不像是有任何真正的深度。作標記的過程中拒斥了世俗的物象，而其無接觸的樣貌(untouched appearance)賦予此畫

註15

例如格林伯格對現代藝術的論述——Modern Painting (The New Art) - ed Gregory Battcock (New York: E.P. Dutton, 1973) pp. 66-77

註16

參見 Leo Steinberg, Jasper Johns: The First Seven Years of his Art, (Other Criterion), pp. 41-43

一種緩慢的時間感。然而此畫不容置疑的存在 (presence) 卻宣告了其公民權，其為世界一物體 (an object in the world) 的權利。我說這話，未必表示一個顯示沈思的物體必然相反於快速的時間及技術 (雖然我的意思好像是那樣)。我只是想表示，這樣一個物體幾乎完全撤離了空間深度，因此宣佈了 (declare) 其自身的局限，經由這個宣告而建立了其物體性。

這個物體涵義繁複，亦即，同時呈現好幾種價值；它一方面宣告了事實的存在，一方面也宣告了其極端訴諸心理學的本質。範疇的瓦解顯示我方才一直在討論之方法學受到破壞。

當然，我們可輕易地強行把史帖拉的意象讀成是，水平線條與垂直線條構成的十字架形，而可以做十字架圖象學研究。但這麼做卻悖離了作品所強調的物體性，因為十字架上已鐫刻了基督教的肉體精神二元論之意識形態。也許正是這種雙重讀法進一步印證了前所樹立的範疇權威之腐化。無論如何，我們已看到這種圖象學詮釋儘管逼人，卻非常靠不住。(註17)

我的基本練習簡單而有系統地辨識這些畫，並提供某些文化的典故，甚至探討如何處理像史帖拉那樣的作品；雖然如此，變動感與分裂感之迅速，以及在很多孤立的方向中文化碎片 (fragments) 發展之迅速，在在使得派那夫斯基的三大範疇失去了作用。畢竟那三大範疇誕生於現代主義衰落之時。而我們今日這個後現代的紀元 (正如我前面談到羅遜柏格和薩勒時所說的) 則標榜繁複 (multiplicity)、多元 (plurality)，否認中產階級與藝術家之間的差異。

在保羅·呂格爾 (Paul Ricoeur) 的論文「文明與國家文化」(“Civilization and National Cultures”之中有一段，讀之令人低迴不已，克芮格·歐文斯 (Craig Owens) 謂之為「替西方宗主權之結束所作的最有力證言。」呂格爾寫道：

「當我們發現有好幾種文化而非只有一種文化，因此我們承認某種文化壟斷 (cultural monopoly) 之結束，不論是真或幻，這個大發現便帶給我們莫大的破壞與威脅。突然，可能有「其它」(others) 存在著，而我們只是其它之中的「其它」(an “other” among others)。如此，所有的意義與目標便消失無蹤，而我們可以漫遊於各種文明之中，彷彿其為文明的遺跡故址。全人類變成了一個想像的博物館：這個週末我們要去哪裏？探訪安哥 (Angkor) 的廢墟？漫步於哥本哈根的提維利 (Tivoli)？我們很容易想像，在不久的未來，任何一個有錢人都可以以不確切地離開家鄉，動身作一趟無終點、無目標的旅程，以品嚐他的國家之死亡 (his national death)。」(註18)

這個大發現乃是技術速度造就的，而預兆了再現的結束。誠如福寇所指出的：「再現已喪失了提供基礎的能力，無法將繁多的元素加以整合。」「如今，沒有任何建構，任何分解 (decomposition)，任何對於同與異所作的分析，可以確實證明再現物彼此之間的關聯。秩序，將秩序以空間化呈現的分類表，秩序所界定的鄰近關係 (adjacencies)，秩序所授予的連續關係 (successions) (用以為秩序表面上各點之間建立許多可能的路線)——這些東西無一能夠串聯諸多再現物，也無一能將某一特定再現物內的諸多元素加以串聯組合。」(註19)

註17

Joseph Masheck 在他的文章 *Cruciformity*, *< Artforum >* - 15, 10 (Summer, 1977) PP. 56-63 之中就以圖象學的觀點讀十字架，也研究史帖拉的好幾件作品。

Rosalind Krauss 對於史帖拉作品中的十字架問題作了另一番有趣的詮釋，她以結構主義分析作為圖象呈現的基礎。請參見她的文章 *Sense and Sensibility: Reflection on Post-60s Sculpture*, *< Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine >*, ed. Amy Baker Sandback (Ann Arbor: UMI Research, 1984) - P. 152

註18

Paul Ricoeur, *The Discourses of Others: Feminists and Postmodernism*, *< The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture >* ed. Hal Foster (Port Townsend, Wash. Bay Press, 1983) PP. 57-58

註19

Foucault, *< The Order of Things >* PP. 238-239

在繪畫裏，這意謂著將那些如今剝除了原始意圖，竭盡了文化與歷史區別的形形色色的風格與元素加以移花接木。或者我們可以說得更謹慎一點——因為在這個啓示錄中大多藝術品並非單獨鳴響——藝術現在變成流動的並置 (fluid juxtaposition)、模仿混成，以及已被接受的喧嚷的風格變化 (accepted blatant stylistic mutation) 交鳴的所在。

當然，這種變化所再現的威脅與衰頹意味並沒有為所有的繪畫蒙上一層陰影。每一件藝術品之中範疇瓦解與重組 (realignment) 的程度就像每一個藝術家所能駕馭的風格一樣繁多。我們也不能說這種變奏行為就不能造成原創性 (originality) (不過「原創」這個觀念我在第三篇講演中將有所質疑)。例如，斯各利 (Sean Scully) 繪於一九八四年的大幅油畫「墨菲」(Murphy) (圖6) 就重估了姜斯與史帖拉的扁平性，十分特出。斯各利的用意是要我們把畫讀二次——第一次把它看作是一有圖案的物體，一個顏料塗抹的重覆的表面，而讀它那協調一致的外觀 (concerted appearance)；第二次則把它讀成一相當虛幻的容器 (a rather illusionistic container)，盛載著我們早先在羅斯科的作品中所看到的波動的空間。

斯各利的符號訴諸感性而綿長延伸，符號的寬廣造成了明暗交替的畫面：由左至右分別是褐、黃、褐、黃。而「墨菲」的建構更加強化了對於所繪物體外觀 (externality) 之強調。這一點無庸置疑，因為作品的物質感 (physical) 如此之強。其左邊的色彩塊向前凸出，逾越了奇特的面的扁平 (planar flatness) 之限。右邊的色彩塊則一分爲二，右下方那部份畫得比其它部份都來得扁平，凸顯了作品中物質性的種種區別。

畫的標題配合其物質的存在，因為援用了貝克特 (Samuel Beckett) 一九三八年撰寫的小說「墨菲」。貝克特所塑造的墨菲這個人物，乃是把迪卡兒 (Descartes) 將人視為機器，視為集聚心靈肉體二元對立於一身的看法，以喜劇方式誇大鋪陳。人這個如機器般的感官動物永遠處在心智的抽象概念與肉體的物質運作兩者的輪番交替之中。(註20)「墨菲」一畫所冀求的正是這種形式上的含意複雜 (formal ambivalence) 的效果相對。斯各利繪上一層層繁多的顏色，在顏料中製造一種充滿陽光的震顫，這種技巧把深度的幻覺重新又引進作品之中。

這幅畫並非此即彼、非扁平即製造幻覺，而是兩者皆是。此畫不是沈默無言地履行物體性所強加的限制 (the proscriptions of objectness)，而是熱烈地宣佈之。然而，其線帶卻違反了姜斯的旗幟或史帖拉一九五〇年代末期的線帶作品——雖然無疑的，斯各利的線帶出現較晚，也就是說，襲用了前人的線帶。「墨菲」想要所有這些前期作品的吊詭，只不過它是想把這些作品推得更遠，回頭再行經過幻覺。「墨菲」不但是物質的，同時也充滿了氣氛的猶疑變化，因而去除了表面的物質性 (dematerialize the surface)。因此，這是將迪卡兒的二元對立做了另一個誇張的再現。由於這樣，它不准許嚴整的分類定義。

註20

貝克特的「墨菲」，與把人視為欲望與生產機器的觀念，適居之間，可以說某些藝術家的關係。Gilles Deleuze 和 Félix Guattari 在他們合著的《Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia》, Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota, 1977) 便討論過這點。美國以該書為由的斯各利的繪畫上。在第三篇講演中我會運用 Deleuze 與 Guattari 的觀念。雖然說的事情不一樣，我還是覺得這個詞將與我的書出版聯繫。

或者，讓我們看李德(David Reed)一九八二—八三年作的帆布油畫「所羅門的公正」(Solomon's Justice) (圖7)。兩個女人搶奪一個小孩，所羅門王建議將小孩切成兩半，因而找到了孩子真正的母親。李德畫的就是這種猛烈的撕裂，將某種完好而一律的東西(something whole and uniform) (亦即，再現) 猛然撕裂。然而，李德冷靜的意象似乎是站在假母親這邊，想要佔奪非她擁有之物。這即是呂格爾描述の後現代之旅所承認的缺乏目標。

「所羅門的公正」的左方顏料自由揮灑，看起來像抽象表現主義者的筆觸，但是，它的透明，它的凝凍而持續的脆弱，卻將表現主義括於引號之中(puts expressionism in quotation marks)。這一部份迎向帆布的右方——極黑而扁平的右方使我們想起抽象表現主義者之後的那一代藝術家所強調的獨立自主的物體性之原則(the principle of autonomous objectness)——中間靠一把飄浮在一切之上、清楚繪出的直尺貫穿。這畫是由快速與緩慢兩種表面所組成，既暗示也潤飾了扁平感與深度感。它呈現了一種二元論的狂喜，一種除卻其自身繁複的涵義外不接受任何特殊觀念的狂喜，一種游移在各種範疇之間而因此風格上失去定所(placeless)的狂喜。

似乎這種缺乏定所乃是獨立(孤立主義時代企求表現個體特性所培養出的獨立自主)與擴張(二次大戰後的擴張主義傾向)現在所發展的面貌。後現代的意象看起來混亂不堪，但畢竟是從前那些意念的延續。也可能這些後現代作品對於其本身複雜的涵意非常自覺；可能這些作品是銳子，反映了我們這個急劇分裂、飽受資訊衝擊、科技上超級進步、而文化上漫無目標的世界社會。

克勒夫(Charles Clough)一九八三—八四年作了一幅壁畫大小的油畫「閃爍不定」(Spark) (圖8；現已毀)，將寶加等人作的歷史畫加以再現拼貼，其上再加上一層用噴槍所重新處理的抽象的姿態。此圖令我們想起帕洛克的抽象意象那種整幅一氣呵成的特質，但是卻獨有一種經過商業性的噴槍處理之後所產生的滑溜感。(註21)

此畫的空間張力經常忽隱忽現，因為抽象的符號既高且寬，而隱約可見的意象使我們覺得此作宛如一反射的池塘，奇蹟似地傾向一邊，因此反射的形影變得扭曲、激盪而抽象——就像底下那層歷史文化典故不再清晰，不再清楚地傳達，也變得扭曲、流動、而抽象。拼貼、形體的再現，最後鋪加上人的姿態及真人大小的姿態，而由於最上層的標記過程是以技術(噴槍)為媒介而非用手直接畫，形象顯得遙遠迷離——所有這些媒介的干預，移花接木與變化，使得我們對此畫諸多元素所作的圖象組合(iconographical organization)變成了一個模倣混成練習，因為我們被迫將幾種範疇瓦解組合，而因此喪失了範疇的意義。

當我審視像這樣複雜而涵蓋廣闊的意象，我忽然想到如果我能用我的直覺真正綜合地去看，同時使一切事物都與此圖發生關係——不再有任何事物與本題無關——那麼對於像這樣的圖來說也是很公平的。整個世界既已轉化為模倣混成的觀照所建構的一個想像的檔案，我們便可以將眼睛轉離圖畫，凝視窗外，開始想任何東西，而同樣突然地意會到這篇講演已經結束了。

(待續)

(原載：雄獅美術[台]一九八六年 三期六一—七三頁)

註21

克勒夫在準備畫「閃爍不定」時曾和我談到帕洛克壁畫大小的作品，認為這些畫來研究有其重要性。