

談似是而非的圖像與詮釋問題

The Problem of Specious Images and Interpretive.

造形藝術研究所理論組研究生 張玉筠 Yu-Yun Chang

摘要

羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915~1980) 「作者已死」的觀念，意味著藝術家的主體性已經消失了；也就是說當我們在閱讀影像時，詮釋的權力在於觀眾手中。然而，在本文中，針對「作者已死，觀者之生。」這樣一個概念作為探究的一個基礎。也提出了幾個問題意識：沒有藝術家主體的圖像所造成多貌的詮釋為藝術史帶來的是發展上的延續？還是使作品淪為百家爭論的客體？再者，「觀者之生」中的「觀者」是無法被掌握地，其中，不乏高級知識份子。經由不同領域的理論家所提出的論述，是否會改變其他觀者的觀看方式？然而，因為錯視的關係所產生這種「似是而非」的印象和圖像，可議的空間更為廣大。本篇文章為一篇先行論文，其中，主要以「觀看和語言」、「論述與創作」之間存有的距離作為一個寫作的軸心，更深入探討的觀點，有待後續的補述與釐清。

【關鍵字】

似是而非、作者已死、雷內·馬格利特 (Rene Magritte)、辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman)

一、何謂「似是而非」¹？

《孟子·盡心下》：「孔子曰：『惡似而非者。』」

漢王充《論衡·死偽》：「世多似是而非，虛偽類真，故杜伯、莊子義之語，往往而存。」

¹詹建興編：《成語典》，90頁，台北，嘉文出版社。

晉葛洪《抱樸子·對俗》：「或難曰：神仙方書，似是而非。」

《後漢書·卷三》肅宗孝章帝紀：「夫俗吏矯飾外貌，似是而非，揆之人事則悅耳，論之陰陽則傷化」。

托爾斯泰：「似是而非的藝術，有如娼婦，必須常常濃妝豔抹」

在上述的字句中，我們大致能理解「似是而非」的原意。意旨表面看似雷同，其實卻是不一樣的。其中卻也富含貶抑的意思。但是，我所想要擴充表達「似是而非」的概念，是精神層面上的概念，並非社會價值批判下的論點。我們所處的現代社會中，行逕的步調是十分快速地，不單僅止於製造、生產和消費。更有龐大數以難計的資訊，充斥在我們所處的空間中。人們不停地在知識體系的建構和解構的迷宮中尋找出口，甚至開始玩弄起文字遊戲。就是在這樣資訊繁複和學習平台多元的環境下，確切尋根究底吸收知識的時間縮短了，我們以最快速的方式來消化、速記我們所體認的新知識，產生了「樣子」上的概念。經過視覺的直觀、文字的印象建構出我們對原件的認識和熟悉感。然而當我們再次經驗到類似的物件時，自然會從長期的記憶庫裡的各種比對樣本中，釋放出相似度最高的訊息給我們去做辨識和結論。因為錯視的關係所產生這種「似是而非」的印象和圖像。

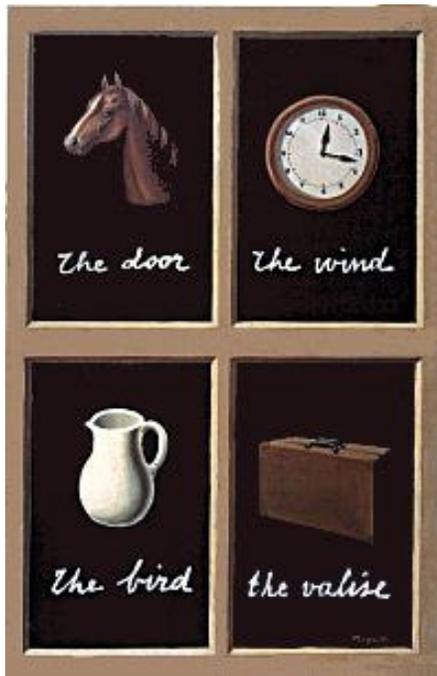
比利時的超現實主義畫家雷內·馬格利特（Rene Magritte, 1898~1967），實為藝術創作上「似是而非」概念傳達的經典畫家。在〈圖像的叛逆〉（The Betrayal of Images, 圖1）一作上，畫布上所畫的是一支煙斗，但下面卻附寫了一行文字。假設我們對這行文字的語言和畫家並不認識，我們眼睛所視地，即是一支被勾畫出的煙斗和類似文字的圖像。所視的就只是圖像的「語言」而已，我們可能會誤認為它是一張煙斗商的宣傳海報，也會覺得這行文字所代表的含意是與煙斗有相關性的聯想詞彙，絕對不會是寫道：「這不是一支煙斗」。

然而，實際解讀這行文字後，所寫的意涵是著實令我們震驚，卻也無可否認。一支佔了畫布近四分三畫面的斗大煙斗，配上一句「這不是一支煙斗」的文字。這個畫面是多麼的突兀、有趣和衝擊！然而，這種矛盾性的創作手法，也正式體認到無論多麼逼真寫實的繪畫，也終究只是一幅畫而已，畫並不能代表物件的實體。



【圖 1】〈圖像的叛逆〉，馬格利特，1928-29，油彩，60x81cm。

再舉馬格利特的作品為例，〈夢之鑰〉（The Key of Dreams，圖 2），同樣在圖像下方附註一行文字；從圖 2 我們可以判別圖像，甚至是閱讀文字的意涵，但是，困惑卻因此更加深了。再視圖 3 的〈夢的解析〉（The Interpretation of Dreams，圖 3）這 6 格圖案裡，我們依舊可以清楚辨認他所畫的物件有蛋、帽子、玻璃杯、高跟鞋、蠟燭和鐵鎚。但是，圖案底下所附注的文字就不是每一個觀者都能理解的。



【圖 2】《夢之鑰》，馬格利特，1898-1967，油彩。



【圖 3】《夢的解析》，馬格利特，1930，油彩，81x60cm。

當圖像與文字產生糾葛時，正常的思維遭到干擾。但是，前提是觀者必須對此影像和文字是有基本認知概念在裡面，才会有困惑感或似是而非的觀感產生。諸如此類感覺的產生，是如本文摘要所述，因為視覺錯視所造成。馬格利特在〈圖像的叛逆〉這件作品背後寫著：「題目並沒有模糊東西的意思，而是以另外一種方式給予肯定。」在此，我必須先行依馬格利特的作品做個小結，（一）單純圖像上的探究：1.影像和實體不能混為一談。即使是極度寫實的作品，終究只是「作品」，並不能代表實體本身。2.圖像和文字並置的繪畫作品，指出了語言與視覺的矛盾性。正如文化藝術評論家約翰·伯格（John Berger）所言，語言和觀看之間的鴻溝是永遠存在地。²畢竟，「知覺」和「思考」並非各自獨立，兩者之間是有很密切的關係。³（二）藝術家創作形式上的表達：1.「以子之矛，攻子之盾」；有策略性地衝擊人們慣用看和想的方式，並且，成功地破壞了觀者的正常思維。以邏輯性的想法來思考問題，突顯語言所存在的矛盾性。2.彰顯一切含義並不取決於文字本身，而是取決於使用文字的方式。用圖畫來表現其實就像用語言進行描述一樣，一個名稱可以恰如其分地代表一個物體的形象，也可以有不同的含義。3.利用圖像、文字不同的特性，說明所有的事物並不同他外表所呈現的那樣。（三）觀者思想上的衝擊：1.文字、語言是人們所慣用的溝通系統，但是，我們的知識和信仰會影響我們觀看的方式，甚至斷章取義產生誤解。所以「似是

²約翰·伯格 著，吳莉君 譯，《觀看的方式》，10 頁，台北，麥田出版，2005 年。

³王秀雄 著，《美術心裡學》，206 頁，台北，台北市立美術館印行，民 80。

而非」，是一種個人知識體系和視覺觀看下所產生的「聯想」，並非確切的實物指涉；也是藝術家有企圖的操控、誘導觀者思想所玩弄的一種兩面手法。

二、看圖說故事？！作品的詮釋問題。

約翰·伯格：「影像是一種再造或複製的景象。它是一種表象（appearance）或一組表象，已經從它最初出現和存在的時空中抽離開來——不論它曾經存在幾秒鐘或幾個世紀。每一個影像都具現了一種觀看的方式。…不過，雖然每個影像都具象了一種觀看方式，但是我們對影像的感知和欣賞，同樣也取決於我們自己的觀看方式。」⁴舉例說明，美籍藝術家辛蒂·雪曼（Cindy Sherman 1954-），在早期作品〈無題電影停格系列〉《Untitled Film Stills》中，最具趣味性和挑逗性的特點，就是似是而非的圖像；也因此才引起學者間廣泛的解讀和詮釋。例如：藝評家道格拉斯·克林普（Douglas Crimp），經常用雪曼以攝影為本的表演實踐，來宣揚後現代藝術的特徵，並且提出雪曼的作品給人似曾相識感，聯想到五〇年代的女性形象，可是又沒有確切的源頭，展示了後現代擬像（simulacrum）文化的典範。⁵



⁴約翰·伯格 著，吳莉君 譯，《觀看的方式》，12 頁，台北，麥田出版，2005 年。

⁵劉瑞琪 著，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，147 頁，台北，遠流，2004 年。

【圖 4】〈無題 # 21〉，辛蒂·雪曼，1978，自拍攝影，10×8 英吋 (18×22.5cm)。



【圖 5】〈無題 # 58〉，辛蒂·雪曼，1980，自拍攝影。

欣賞【圖 4】與【圖 5】的同時，是否喚起您的記憶？！然而那記憶是不確切地，甚至是不存在地；除非您對雪曼的作品已經有了一定程度的瞭解。然而，這類似是而非的影像，在下列類比圖片中，可以得到更明顯的呼應。【圖 6】無題 # 5 (1977)，是雪曼的作品；【圖 7】則是「驚魂記」(Psycho 1960) 電影劇照，希區考克執導。兩張照片中的女主角，各站畫面中的一角，同樣有著一頭俏麗的金色短髮，手中同時握有數張為紙質的物件，雙唇緊閉，眼光銳利的瞥視著一方，氣氛懸疑、緊繃。在【圖 8】與【圖 9】中，我們所見的影像是相似性極高的女性圖像，若將兩者詳細比較，便能發現其截然不同。【圖 8】無題 # 30(1979) 是辛蒂·雪曼(Cindy Sherman 1954-)無題電影停格系列《Untitled Film Stills》作品；【圖 9】則是亞弗烈·希區考克(Alfred Hitchcock 1899-1980)，在 1925 年所執導的電影「房客」(The Lodger) 的電影劇照。兩張圖片的主角性別相同、髮型相似，臉部驚悚的表情呈現的情緒，都透露著驚恐、焦慮、緊張、無助和害怕。



【圖 6】〈無題# 5〉，辛蒂·雪曼，1977，自拍攝影。



【圖 7】〈驚魂記〉，希區考克，1960，電影劇照。



【圖 8】〈無題 # 30〉，辛蒂·雪曼，1979，自拍攝影。



【圖 9】〈房客〉，希區考克，1925，電影劇照。

雪曼曾言：「有些人告訴我，她們記得我的意象之一的電影來源，但是，我心中完全沒有電影。」⁶這是雪曼替自己作品下的最好註解。但是，就圖像呈現而言，雪曼對電影銀幕和電視螢幕影像的嚮往確實是有地；⁷並且再一次成功地衝擊著我們的觀看。雪曼的作品，在名稱上看似無題，但是卻已經很清楚的表達一個意念，所有的題目、內容、故事全操之在觀者，主控權已經由作者轉移到觀

⁶ Lisbet Nilson，〈Q & A: Cindy Sherman :in America Photographer〉，p.77，1938。

⁷ 劉瑞琪 著，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，146 頁，台北，遠流，2004 年。

者自身，藝術作品已不再是作者要給觀者看到什麼；而是觀者在作品中看到了什麼。

「I am trying to make other people recognize something of themselves rather than me.」⁸—Cindy Sherman, 1986

從上述的言論，我們可以知道，雪曼要觀者認清的是自己，而不是她。作品只是一個激發情感的媒介，這份情感源自於觀者的知識、信仰、背景和文化，所以，即使看到相同的圖像，每個人的詮釋的方法就都不一樣。這與知識水準高低無關，而是因為我們注視的從來不是事物的本身；我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。⁹就如同女性主義藝評家對雪曼的作品就會有不同的解讀和詮釋。

三、藝術的萬象！百家爭鳴的凝視觀點。

對於藝術作品的評判，我們沒有一套固定的準則和工具，尤其是在現今多元文化交雜的社會下。「看」(seeing)和「知」(knowing)不可分也不能分。觀者在欣賞一件作品時，被逼迫用許多不同的角度去觀看和凝視(gaze)。¹⁰這裡我所談論的「凝視」，是延續拉岡(Jacques Lacan, 1901~1980)在《精神分析的四個基本觀念》(The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis)一書裡，透過視覺理論的觀念，將「凝視」視為自我與他者的鏡映關係，並非字面上所指的：被看到、或注視別人；而是被他人的視野所影響。因此，我們觀看藝術品的方式變的多元而複雜。尤其當我們進入美術館時，總是被文宣品、導覽人員和週邊出版物給淹沒；而真正不受外界干擾，去觀看、經驗作品的時刻又有多久呢？！反觀現今社會，藝術品的價值，建構在論述、詮釋、與定義。我不反對好的藝術品必須具備社會功能，好的藝術家也必須對社會負責任；但是，我們必須關切的是，現在我們所觀看、凝視作品的方式，不再自我。尤其是受高等教育的藝術、社會系相關學生，當然也包括筆者本身，都深受過多的文本所困擾；一件作品，可由不同的知識體系去建構和立論，但是，往往作品本身已經不是我們所觀注的物件，作品以外，那眾多的論述才是引導我們觀看的核心；連同藝術家的性別、成長背景…等，也干擾著我們如何凝視這件作品。

⁸ Catherine Morris,《The essential Cindy Sherman》, p.69, New York, Harry N. Abrams, 1999。

⁹ 約翰·伯格 著，吳莉君 譯：《觀看的方式》，11 頁，台北，麥田出版，2005 年。

¹⁰ 劉炳惠 著，《關鍵詞 200》，120-121 頁，台北，麥田出版。

反觀而論，藝術品、藝術家藉由多方學者的闡述，確實讓我們更快知道作品的「價值」和「問題」在哪裡。「看」與「知」應該建立在相輔相成及相互呼應的機制下，在某些程度上，可以衍生更廣泛的探究。但是，這是建立在兩者均衡的狀況下。觀看先於語言，應當先用視覺直觀的方式去看一件作品，而不是用語言的方式去凝視。正如張正霖先生在一場研討會¹¹上，一段發人省思的話，他提出：「為什麼女性藝術家使用女陰圖像就是解放，男性藝術家使用女陰圖像就是窺視呢？！」這是一種凝視，也是一種被慣用的解讀方式。至於適不適用，就要依照作品和藝術家的創作自述而異了。

四、結論

美國畫家喬琪亞·歐姬芙 (Georgia O'Keeffe, 1887-1986)，她一生中曾畫了兩百幅以上的花卉，大部分完成在一九一八年到一九三二年間，然而她的花卉作品總是大得令人震撼。她對花朵的特寫角度，彷彿是從蜜蜂或蝴蝶的觀點來呈現，給予人們幻化成昆蟲的特殊感覺，悠遊在花朵之間，花朵的生命力也在這樣大小的倒置下，重新被釋放出來。對於這樣的表現手法，歐姬芙有一番說辭，她認為人們終日忙碌，根本沒有時間看花，所以把花畫大一點，至少可以引人注目，而歐姬芙甚至把自己當花來看。¹²但是，身處美國二〇年代的社會氛圍及醉心於佛洛伊德最新理論的紐約大眾之間，歐姬芙特大號花卉類的作品被視為純粹的情色暗示。然而，她本人卻駁斥這樣的詮釋：「我讓你花點時間來觀看我所看到的，當你花點時間真的注意到我的花，卻把你自己對花的全部聯想加諸其上，你對我的花的寫法宛如就是我所想、所見的花，其實那是你所想所見的樣子，我並不是這麼想的。」¹³歐姬芙的花卉畫，遠超過所有的佛洛伊德式局限於性的詮釋。英國浪漫主義理論家約翰·羅斯金 (John Ruskin, 1819-1900) 把藝術創作手法中，將自然物人格化的手法稱之為「感傷性謬誤」，歐姬芙的花卉作品就是很典型的例子。¹⁴

¹¹2006年9月28-29日，於國美館所辦《區域與時代風格的激盪－台灣美術主體性學術研討會》上所發表的言論。該名學者為與會發表人之一。

¹²何政廣編，《歐姬芙：沙漠中的花朵》，66頁，台北，藝術家。

¹³白瑞塔·班克 Britta Benke，《O'Keeffe》，38頁，UK，塔森 Taschen 出版。

¹⁴白瑞塔·班克 Britta Benke，《O'Keeffe》，40頁，UK，塔森 Taschen 出版。



【圖 10】喬琪亞·歐姬芙站在她為伊莉莎白·雅頓沙龍所繪的作品前。1937 年。克爾特·謝佛林 (Kurt Severin) 攝，《生活雜誌》，紐約。

康丁斯基，《論藝術精神》：「藝術上恰當的只有透過感覺才能得到……。即使純靠理論就可以獲得整體的構成，然而，還是會有一些額外的東西，這才是創造的真精神……，這是無法透過理論來創造或發現的，只能突然經由感覺得到啓發。」藝術家在創作中表達自己對某個主題的情緒經驗，歐姬芙如此、雪曼、馬格利特亦是如此。

康丁斯基：「從分析已知的藝術形式著手，對一件以數品妄加毀譽的理論家，往往會有害地把人引入歧途。它們實際上是藝術品和天真觀眾的一堵牆。」¹⁵

懂得細木工規則的人，總能做出一張桌子；懂得畫家規則的人，卻不一定能創造一件藝術品。理論和創作之間還是存在著距離。然而，似是而非的圖像，詮釋的空間更大，探討的問題更廣；百家爭鳴的結果，使觀看的角度顯複雜又多元。純粹「正視」作品的表象，卻容易被輕言帶過；對於內在精神的探討卻又過度的做延伸。作品的構成有不同的形式和元素，若只針對自己所關切的議題去做詮釋，看待作品的客觀性將會消逝；將個人的意識型態、政治立場付諸在作品身上，並經由自我的詮釋成為佐證和背書，這樣哲學性的觀看方式是具有社會性但藝術性低的探討方式；當只為論述而論述時，藝術作品只是成為驗證訊息的載體，它們不導致產生藝術，那它們對於藝術史帶來的回響是什麼？這是一個值得深思的

¹⁵ 康丁斯基 Wassily Kandinsky 著，呂彭譯，《論藝術理的精神》，162 頁，台北，丹青圖書。

問題。

參考書籍

1. Catherine Morris，《The essential Cindy Sherman》，New York，Harry N. Abrams，1999。
2. 康丁斯基 Wassily Kandinsky 著，呂彭譯，《論藝術理的精神》，台北，丹青圖書。
3. 約翰·伯格 著，吳莉君 譯：《觀看的方式》，台北，麥田出版，2005 年。
4. 王秀雄 著，《美術心裡學》，台北，台北市立美術館印行，民 80。
5. 劉炳惠 著，《關鍵詞 200》，台北，麥田出版。
6. 何政廣 編，《歐姬芙：沙漠中的花朵》，台北，藝術家。
7. 白瑞塔·班克 Britta Benke，《O'Keeffe》，UK，塔森 Taschen 出版。
8. 劉瑞琪 著，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，台北，遠流，2004 年。
9. 張心龍 著，《西洋美術史之旅》，台北，雄獅，2001 年。
10. 華特·班雅明 著 許綺玲 譯，《迎向靈光消逝的年代（機械複製時代的藝術作品）》，台北，台灣攝影工作室，1999 年。

參考文獻：

Lisbet Nilson，〈Q & A: Cindy Sherman :in America Photographer〉，1938。

圖片來源：

1. www.cc.ncu.edu.tw/.../ModernArt/surrealism1.htm
2. [Galassi, Peter/ Sherman, Cindy](#)，《Cindy Sherman：The Complete Untitled Film Stills》，New York，The Museum of Modern Art，2003。
3. 陳國富，《希區考克研究》，電影圖書館，1993 年。
4. 白瑞塔·班克 Britta Benke，《O'Keeffe》，UK，塔森 Taschen 出版。