

Metaphysics of Schema

Zih-Long Lin

University of Taipei, Taipei 100, Taiwan

Abstract

To imitate an artistic model is a process that people learn how to paint a picture, does this mean that the painting process is following a set of formulas? It should be said that although the painting process itself does not have a certain formula, but the object of the painting has to be understood by a set of forms which can be converted into a painting form, and we have this form as a schema. Gombrich regards that some of the strange mistakes that some non-professional painters make in painting are due to the lack of a schema in their brains. What is the schema? Kant says that the schema of substance is the persistence of the real in time, i.e., the representation of the real as a substratum of empirical time-determination in general, which therefore endures while everything else changes.

This article, through the viewpoint of the Gombrich, Doczi and Schelling Three academics, describes the structure and the content of the schema, and then quotes Nancy's interpret of the portrait painting to extension the philosophy of schema.

Keywords: schema, pathology of portrayal, identity

圖式的形上學：關於畫譜的哲學體系

林子龍

臺灣 臺北市 100 臺北市立大學

摘要

如果臨摹畫譜是人們學畫所必經的一個歷程，那麼這是否就意味著繪畫是在遵循著一套公式？應該這麼說，雖然繪畫本身沒有一定的公式，但繪畫對象的自身卻得被一套形式的觀念所理解才能轉換成繪畫的形式，而我們把這個觀念的形式稱為圖式（schema）。

Gombrich 認為一些非專業畫家在繪畫上所犯的奇怪錯誤，原因乃在於在他們的腦海裡缺乏一個圖式的觀念所導致。圖式是什麼？圖式就是 Kant 所說的：「實的圖式是實在之物在時間中的持存性，也就是把一個真實的表象視為是普遍性經驗的時間性判定的基底，而這個表象在一切其它在變化時保持不變」。

本文透過 Gombrich、Doczi、Schelling 三位學者的觀點陳述釐清圖式觀念的架構與內涵，並在最後引用 Nancy 對肖像畫的詮釋對圖式的哲學議題做更進一步的延伸。

關鍵詞：圖式、描繪的病理學、同一性

通訊作者：林子龍

通訊地址：10048 臺北市中正區愛國西路 1 號 臺北市立大學視覺藝術學系

電子郵件：steven@uTaipei.edu.tw

DOI:10.6701/TEEJ.201809_65(3).0005

壹、前言

藝術史學家 Gombrich (Sir Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001) 在他的著作《Art & Illusion》中第 128 頁展示了一張圖片，內容是英國 Victorian 時期 (1837-1901) 孩童在素描課堂上學習畫一片葉子的情形 (圖 1)，圖片上的孩童正模仿著黑板上葉子形狀的線條進行練習。畫葉子的形狀並不是一件多困難的事，真的有必要透過這種方式來學習嗎？為什麼不是讓孩童參考真實的葉子來畫呢？也許這種學習方式真正的目的是在讓孩童學習如何描繪葉子形狀的比例，也就是畫出葉子應該有的「正確」形狀。不過為什麼不是透過觀察真實葉子來獲取正確比例的相關知識呢？或許應該這麼說，現實生活事物所蘊涵的真理並非不花力氣就能唾手可得，它需要相當的智慧和努力才能獲取，就如同生活中的道德規範，孩童並不是透過生活經驗逐漸的累積和歸納而獲取這些道德規範，反而是孩童先被教導道德規範是什麼，然後才落實到他們的現實生活中，這種的觀點反應在藝術教育上就形成了圖 1 的場景。不過這種觀念並不是西方文明所獨有的現象，其他文明也有類似的觀念，Gombrich 舉了出現在 17、18 世紀之間中國的芥子園畫譜為例 (Gombrich, 2002, p.128)，畫譜中展示了如何依循正確的步驟畫出氣韻生動的花卉 (圖 2)，初學者得先掌握正確的形態結構才有資格進行臨場寫生的描繪。或許可以這麼說，在 20 世紀現代藝術來臨以前，繪畫其實一直都維持著這樣的觀念。

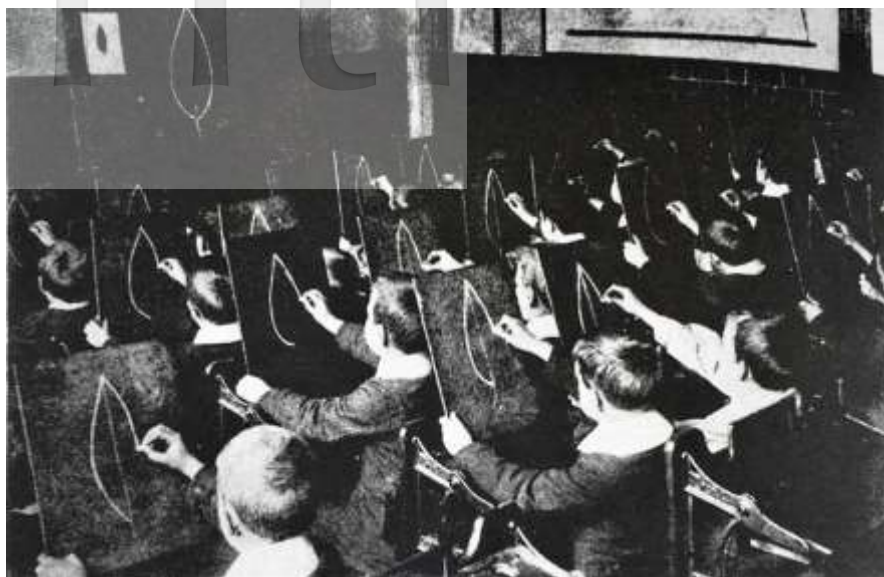


圖 1 英國 Victorian 時期的素描課 (Gombrich, 2002, p.128)



圖 2 選自芥子園畫譜 (Gombrich, 2002, p.129)

貳、描繪的病理學

Gombrich 認為一些非專業畫家在繪畫上所犯的奇怪錯誤（在這裡指的應該是比例、輪廓和結構的不正確），原因乃在於在他們的腦海裡缺乏一個圖式（schema）的觀念所導致（Gombrich, 2002, p.126）。圖式是什麼？圖式就是 Kant 所說的：「實體的圖式是實在之物在時間中的持存性，也就是把一個真實的表象視為是普遍性經驗的時間性判定的基底，而這個表象在一切其它在變化時保持不變」（Kant, 1998, p.275）。因為對事物最先感知到的就是源自物自身的雜多形象，一種被先驗感性的空間、時間所形塑出的形象，等待著被先驗知性進行概念化而形成經驗，但先驗的範疇與感性雜多並不同質，得透過中介的圖式才能連結彼此，圖式是透過想像力被形構出來，這種形構的歷程可以被區分成兩部分，作用於感性的部分稱為生產性的想像力，而作用於知性的部分成為再現性的想像力，兩者共同蘊構出對象在時間中的持存性。這種持存性，讓我們在個別性中窺見了一般性的原型，也讓我們在靜態中凝視出時間的長度。圖式是一種心靈事物，只有符號化後的圖式才能被感官所捕捉，而圖式透過幾何學的概念開展出自身符號化形式。

圖 3 是 Gombrich 提供的一個範例，也就是說如果我們想畫出貓頭鷹、松鼠和綿羊正確的樣態，那我們就應該得知道這三種動物形狀的幾何形結構是什麼。Leonardo da Vinci (1452-1519) 稱這種結構為物體的空間幾何學（spatial geometry），空間幾何學的圖形是以 Euclid 對點、線、面定義的方式被描述出來（Richter, 2008, p.118），而這也是為什麼圖式可以很容易且清楚的在一個平面畫紙上被描繪出來的原因。有了圖式，我們就不會被物體眾多且瑣碎的細節所干擾，可以精準的描繪出物體空間結構的形態，進而展現出物體概念上合理的樣態，也就是一種能使人信服的圖像。但什麼是合理的樣態呢？我們以圖 3 的貓頭鷹來當例子：如果這隻展翅飛翔的貓頭鷹不是圖畫，而是一隻真實的貓頭鷹，那麼我們知道這隻貓頭鷹是所有貓頭鷹中的其中一隻，雖然我們沒有見到其他的貓頭鷹，但是我們仍舊知道其他貓頭鷹飛翔的樣態會和我們眼前這隻貓頭鷹飛翔的樣態一樣，這就是所謂合理的樣態，一種能從單一中窺見全體的樣態，也是一種能符合我們概念上對普遍性質掌握需求的樣態。現在圖 3 的貓

頭鷹只是一個圖像，它描繪的是真實世界中某個真實存在的貓頭鷹嗎？是不是並不重要，圖像是人為的符號，依照符號學的觀點，它對應的是概念而不是真實的個體，所以圖 3 的貓頭鷹圖像對應著是普遍性的貓頭鷹，這點正是圖畫（graphics）與影像（photos）最大的差異，即使兩者皆是以普遍性的展現被理解，但影像必定包涵個別性，但圖畫可以僅以普遍性存在。也就是說圖式展現的是事物合理的樣態，而合理的樣態是事物分類意義下的普遍性質，換句話說就是一種展現事物共相（universal）結構的圖式。Gombrich 認為這種共相結構可以作為對一個物體結構的描繪是否正確進行判斷的準則，所以圖式可以說是一種描繪的病理學（pathology of portrayal）（Gombrich, 2002, p.126）。由此可知共相這個概念並不是我們現代歸納法思維下統計學平均值的意義，而是一種具有本質規範的概念。

對我們來說圖式（schema）或許僅是初學者學畫的捷徑和技巧，但對 17 世紀的藝術家來說圖式具有揭示了世界結構的意義，這些被簡潔 Euclid 形式所構造出來的鳥和生物的圖式是來自神的一種意思，這種信念呼應了 Plato 在 "Timaeus" 裡所說的：規則化物體（bodies）的觀念是構成世界的根本，而那些被我們稱之為抽象化的規則圖式則是在自然界中被藝術家所發現，它們是事物存在的法則。（Gombrich, 2002, p.140）

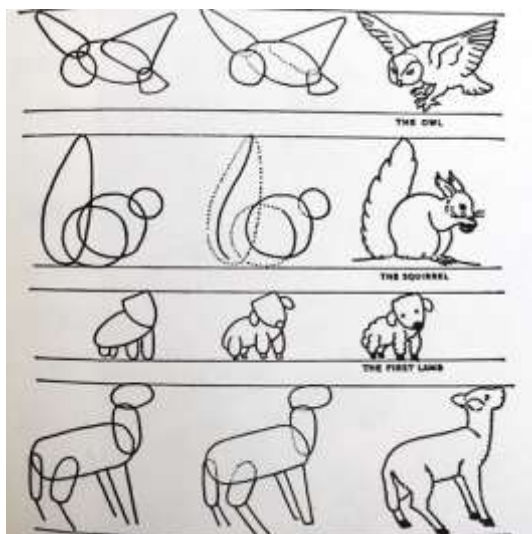


圖 3 版畫藝術入門一書中的插畫（Gombrich, 2002, p.127）

參、整體與部分

圖式的法則蘊藏在大自然之中，圖式的法則顯現的是本質的觀念展現於事物的現實之中。據說有次佛陀面對信眾傳道時不發一語，只將手中的花展現給信眾看。György Doczi (1909-1995) 認為這種傳道的方式是把花的形態樣式 (pattern) 當成一種靜默的語言，透過這種靜默的語言言說出真理的法則，這個真理法則就是生命的圖式，它除了存在於花朵的花蕊上，也普遍存在於大自然的其他事物之中 (Doczi, 1981, p.1)。Doczi 用雛菊的花蕊 (圖 4) 來解釋花朵生命圖式的結構 (圖 5)。圖 6 則是解釋這個法則是由兩條黃金比例 (golden mean) 曲線以雙螺旋方式發展既對立又交錯的組成一個和諧平衡的整體。Doczi 用 *dinergy* 這個字來稱呼這種圖式結構，*dinergy* 這個字是由 *dia* (相對立) 和 *energy* (能量) 這兩個字組合而成，所以從內容和字源的意義來說，生命法則的圖式就是一個有機體是由兩種對立元素以 Euclid 式的黃金曲線進行運動所形構出來的一個整體。

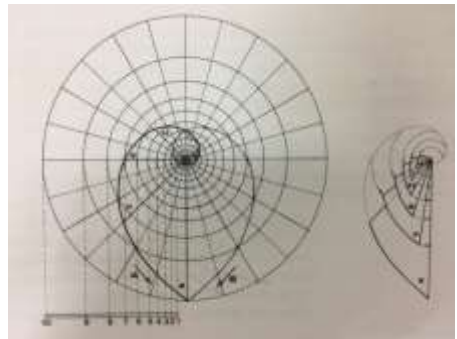
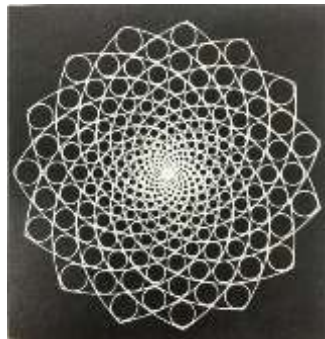


圖 4 雛菊的花蕊 圖 5 雛菊花蕊圖式的結構 圖 6 雛菊花蕊圖式結構的法則
(Doczi, 1981, p. 1)

圖 7 是西元前 5 世紀希臘雕像「持矛的男子」。Doczi 以令人驚嘆的洞悉力分析計算出他的黃金比例法則。之所以令人驚嘆的主要原因是我們要如何得知乳頭、肚臍、鼠蹊部等構成線段的單位是這個法則結構的分界點？或許我們得先有這個法則結構的知識，然後我們也要有不錯的想像力才能建構出這個法則的圖式。這也就是為什麼 Plato 會說觀念是構成世界的根本，然後它的規則

圖式被藝術家在大自然中發現的原因，沒有驚人的洞悉力和想像力是很難辦到這件事。

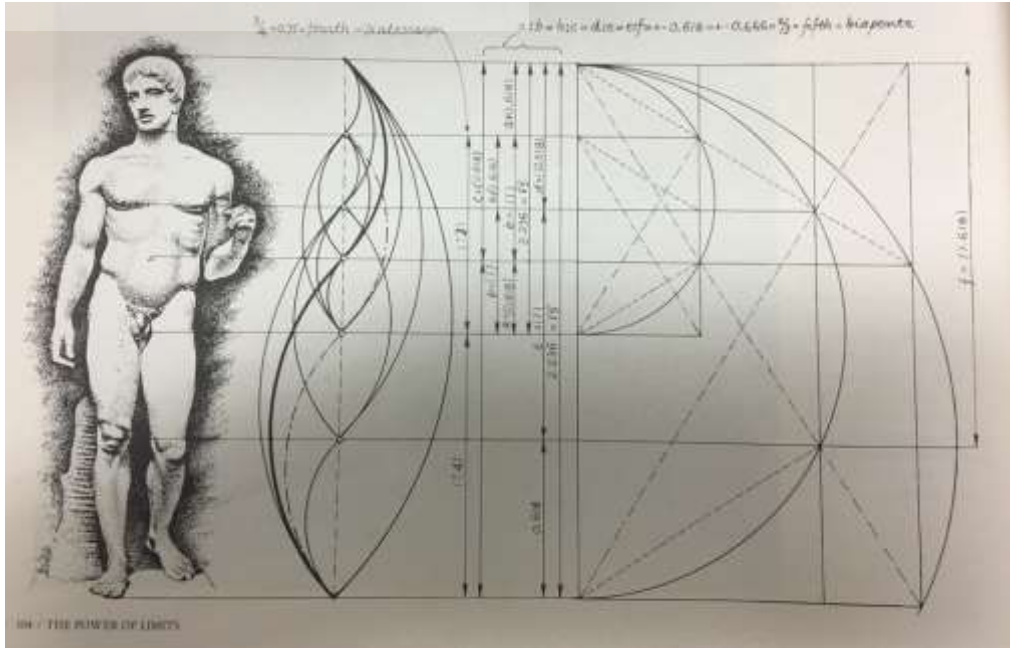


圖 7 持矛的男子 (Doczi, 1981, p. 104)

不管我們稱這個圖式是粗略的合理的樣態，或者是精準的生命圖式樣態，可以這麼說，這兩者只是本質法則細膩程度的差異，兩者指的就是同一件事：事物本質如何以結構的形式被描述出來。「結構」這個概念同時包含了「部分」和「整體」兩個概念的存在，整體透過法則規定出部分，也就是說部分和部分之間的位置和關係是被法則所規定，而不是部分和部分以不同個體 (individual) 之姿組成整體。

部分不是個體，借用語言學的術語來說，個體是主詞，而部分是述詞，個體是語言學上直指 (denote) 作用的對象，它無法說明自身，它只能展示自身；部分則是描述語，它隸屬在整體之下對整體進行說明，所以它是某個對象的性質或內涵。如果用圖形來描繪這兩者，當我們在描繪個體的輪廓線 (contour) 時我們所描繪的是個體的形狀，但是在描繪部分的輪廓線時我們是在描繪部分和部分之間的關係，所以這條線會被法則所規定，因此比較正確的說法就是部

分和部分之間的線條所描述的是一種結構關係，或者說線條本身就是結構的形態。很多時候繪畫所發生的錯誤就在於把應該屬於部分的線條視為是個體的線條，並在缺乏規則的情況下進行組合拼湊。

部分和個體是兩個不同的概念，但是一個對象有沒有可能同時既是部分又是個體？前面提到部分不是個體指的是不能把部分視為個體，但一個對象確實可以在某些情況下是部分，但在另一個情況下又是個體。圖 8 是女子頭像四個不同角度的圖式結構，這個頭像的圖式僅到脖子的部分，這個頭像包含許多部分，脖子只是其中一個部分，脖子作為述詞修飾著頭像這個整體，脖子與臉部之間的輪廓線既是臉部的底端同時也是脖子的頂端，就圖形的術語來說這條線既區隔兩個圖形（figure- figure）的線條但同時也是表達著兩個圖形的線條；但脖子下方並沒有連接身體，因此如果不考慮脖子上方而只考慮脖子的下方的話，脖子就是個體而不是部分，在這個意義下（也就是只考慮脖子的圖形）描繪脖子的線條是以區分出圖形和背景（figure- ground）的方式表述出脖子。換個方式來說，個體的輪廓線條只表述一個對象，但部分的輪廓線條則是同時表述兩個對象。

事物本質可以透過圖式的結構被描述出來，這種觀念由來已久，古希臘稱它為公理（axiom），到了 15 世紀文藝復興時期，這種觀念表現在繪畫上更趨活躍，隨著線性透視法（linear perspective）和窗戶理論（theory of windows）的發展，再現形式的繪畫不管在理論上或技術上皆已趨完備，而畫家也從早期工匠的身分轉變成藝術家的身分。Gombrich 提到 1538 年在現今德國境內的 Strasbourg 出現了第 1 本印刷的畫譜（pattern book），接下來幾個世紀歐洲各地不少的畫譜也紛紛被出版（Gombrich, 2002, p.135-142），一直到 19 世紀這個觀念還是這些畫譜的概念依據，即使到了 20 世紀畫家 Andrew Loomis(1892-1959) 於 1943 年出版的《Figure Drawing for All It's Worth》人體畫譜，這是一本到現在還是非常受歡迎的學習手冊，這本書譜的圖式所依循的依舊是這個觀念。如此源遠流長影響深遠的繪畫觀念其背後的哲學體系究竟是什麼？不過當我們要探究它的哲學內涵時，相同的我們也會發現到蘊育這個觀念的哲學一樣源遠流長，而且每個時代的哲學家們也都在不同的層面上參與了這個哲學觀念，所以也很難說是那位哲學家的思想最能完整的體現這種繪畫觀念的哲學基礎，最

主要的問題可能還是來自於這種繪畫觀念也不是單一時代或單一畫派的觀念，正確的說法，這種繪畫觀念一直要等到 20 世紀初的印象派（Impressionism）才徹底的改變了它的樣貌，在此之前，即使是浪漫主義的繪畫也仍舊是再現的形式，也就是說這種繪畫形式至少持續到 19 世紀都是繪畫的主流。相同的 19 世紀的德國哲學，幾乎也可以說是最後的體系性哲學，尤其是 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling（1775-1854）的同一性哲學（identity philosophy），更是少有涉略到自然哲學與藝術哲學的體系哲學家，再現自然的結構一直是繪畫傳統的核心議題，因此在這裡我們將從 Schelling 的同一性哲學對再現形式的藝術觀念進行體性的考察。

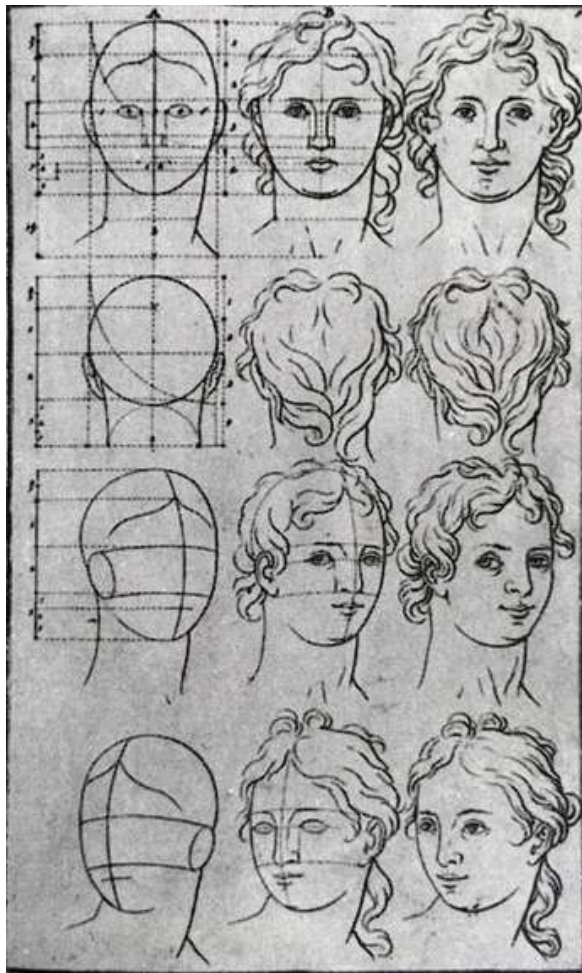


圖 8 女子頭像的圖式（Gombrich，2002:147）

肆、同一性哲學

前面在談論結構時提到，當一個對象被視為個體時，它擁有自己的結構和性質，但當它被視為是部分時，它和其它的部分共同形構成一個對象，當部分和部分互為結構時用 Schelling 的語彙來說就是互為條件（conditional）。所以說如果一個個體和其它個體產生了條件關係（因果關係），那麼就表示這些個體可以共同形成一個整體（對象），如此的話這些個體就不再被視為是個體，而應該被視為是部分，它們共同組成有機的（organic）結構而成為一個整體，Schelling 稱此為同一性。所以整個體系可以被推論成：一個對象同時擁有個體和部分雙重結構，往下結構化，它被視為個體，它是由自身所屬部分所組成的一個有機體；往上結構化，它被視為是部分時，它和其他的部分共同形成更高層級的有機體，以此繼續推論上去，Schelling 認為最終會推論到最大的整體，也就是唯一的整體稱之為絕對者（absolute），也就是神（God），所以 Schelling 的哲學被稱為同一性哲學。

前面是由下往上推論，但如果是由上往下推論則會遇到一個問題，那就是絕對者的內部如何分裂產生有機結構呢？也就是說整體之內的各式各樣的性質和內容是如何產生？還是要再重申一次，整體不是由個體組合而成的，而是整體的本質規範了其內容的結構因而產生了各部分的性質，而各部分之間也因為是在一個結構下被看待因而產生條件關係。至於絕對者，因其就是最終的整體，在其之外別無其他，因此 Schelling 稱絕對者是無條件性的（unconditional）。

先讓我們以比較簡單的方式來理解：如果我們說絕對者是 A，那麼 A 就是一切，就是全部，別無其它。可是如果問 A 是什麼？那回答將是 A 就是 A，可以寫成 $A=A$ ，雖然等號兩邊是指同一個對象，但詞性不一樣，左邊的 A 是主詞，右邊的 A 是述詞，也就是說右邊的 A 是可被置換的，但左邊是不被置換的。例如我們也稱絕對者為最終的整體，如果把最終的整體稱之為 X，那麼絕對者是最終的整體的句子就可以寫成式子 $A=X$ ；另外我們也稱絕對者為無條件性的，如果無條件性的被稱為 Y，那麼絕對者是無條件性的這個句子就可以寫成式則 $A=Y$ ，在這些式子中雖然 XY 的內涵不一樣，但指的都是同一個對象。所以左邊的 A 是整體，右邊的 XY 是不同面向中的 A，由於不同面向相對於整體

來說只能算是部分，但它仍舊還是等同左邊的主體，所以我們可以這麼說，右邊的的闡述是對左邊對象內容的描述，也就是說對象從單一轉換成有機體體源於對理解的需求。而在此預設了兩個前提：感官現實的局限性（實在）、思維分析綜合的能力（觀念）。

接下來讓我們透過 Schelling 的方式再理解一次：A 做為絕對者別無其他，但當要對祂進行說明時可以把它寫成 $A/A=A$ 的式子，斜線左邊的 A 是絕對者，右邊的 $A=A$ 中左邊的 A 被視為是對象的 A，右邊的 A 被視為是主體的 A，所以整個式子可以把它理解成：當對絕對者進行說明時，絕對者會被當成對象，並且這個對象會被視為是個主體。從推論上來說，主體的顯現需要預設對象的存有，也就是實在需要一個設定者，如此的話，在 $A=A$ 這個式子中，左邊的 A 是設定者，右邊的 A 是被設定者。被設定者是被展現的，所以是實在的，至於設定它的設定者是觀念的，它是實在者存在的理由，所以 $A=A$ 也可以發展為 $A=B$ ，A 是觀念、B 是實在。Schelling 用這種關係來說明何以會從最初的絕對者的 A，變成具有主體意義的 $A=A$ ，然後再衍生為具主被動意義的 $A=B$ 。照 Schelling 的說法，神在絕對性中主動的展現了自身，其主動展現的部分是觀念 A，而被展現的自身是被動的接受者，也是實在者 B，它是屬於必然性的範疇，所以可以寫成式子 $A/A=B$ ，斜線左邊的 A 是絕對者，右邊的 $A=B$ 中的 A 是「A 的觀念性」，B 是「A 的實在性」，所以可以把這個式子說成：在絕對者中觀念性和實在性是同一的，但當它偏重實在性時可寫成 $(A/A=B)^b$ 、當它偏重觀念性時可寫成 $(A/A=A)^a$ 。這從整體到產生不同的面向的實在性稱之為內化形構（imagination; Einbildungskraft），也就是說這種內化形構必然包含觀念性和實在性兩者，但不同的面向（Schelling 稱之為潛勢）可能會有不同的偏重。

藝術形式的真正結構乃在於它展現了事物自身的形式，而這種形式是從絕對者內化形構給事物而來，換個方式來說就是把絕對者的無限性（觀念）置入事物的有限性（實在）之中，藝術形式就是這種在實在的形式中展現出觀念的形式，這種形式稱為原型（archetype）（Schelling, 1989, p.32），這種經由原型對絕對者所進行的直觀稱之為美。不過在此有必要區分藝術與自然的差異性，因為自然與藝術一樣，都是絕對者的無限性內化形構成實在的有限性，不過對

自然來說，這種形構產生了有機結構的物質存在，也就是說自然的實在性就是絕對者創造的結果。但人畢竟不是神，不像絕對者的自我肯定會內化形構出大自然的物質，我們不管如何自我肯定也不會內化形構出自己的肉身，事實上人的肉身也是神內化形構出的產物，所以即使人的觀念要形構出某種實在性，還是得挪用了大自然的物質，因為人沒辦法創造實在性，只能展現在神的產物上，因此藝術品的創作也就是人把形式加工到自然物質的過程。由此可知藝術是屬於觀念的範疇而不是實在的範疇，因為藝術的實在性仍舊是自然的實在性，所以 Schelling 才會說在觀念世界中，哲學與藝術的關係正如同物質世界理性與有機體的關係（Schelling, 1989, p.30），這句話基本上區別了人的創造和神的創造之間的差異性。不過有個事實是無法否認的，那就是藝術品還是擁有物質的實在性，否則它如何被感知？只是這個物質是為了形式而被藝術家從自然界中挪用過來，不過問題就在於被挪用的物質到底是否仍有屬於自然的實在性，應該這麼說，問題的徵結點乃在於自然界中的形式是意識（人的理型）從無意識（物質的實在性）中挖掘出來，也就是自然是以無意識的方式蘊涵著形式被人的意識所掌握。那麼做為被挪用物質，其所承載的究竟是藝術家有意識的形式？還是大自然無意識的形式？這個問題在現代藝術之前並不是什麼問題，因為它們兩者的形式的本質都是屬於對絕對者直觀的形式。但從現代藝術開始這兩者逐漸形成對立辯證的關係，例如在繪畫藝術中，筆觸（strokes）和肌理（textures）從形象（意識的行為）中獨立出來成為物質自身的美感（無意識的行為），甚至可以這麼說，後現代藝術中的文本（text）概念就是這種創作意識和媒材無意識的結合體。總之，這個問題可以說是源自於哲學上人既是有具有自由意志的主體，但同時也是臣屬於大自然必然性的客體這種雙重結構所導致，也就是在絕對者同一性的體性中，人既對立於自然但同時又與自然消融於同一性之中。

伍、圖式的自主性：以肖像畫為例

圖式一方面是連結實在的個別性和普遍性的介面，而另一方面又是主體客觀性和客體客觀性的連結介面，雖然它總是被應用在從這個面向去理解另一個面向的介面，但一旦它被賦予在一個符號的實體之中，這個被賦予符號肉體的

圖式將獲得自身的主體性。接下來本文將透過對肖像畫圖式的詮釋對圖式形象的自主性進行闡示。

幾年前我的護照到期，在申辦換照時得重新拍攝證件照，像館老闆說護照的證件照的規定是要求最嚴格的，得是臉的正面、表情自然、露耳、不得戴帽、背景得去背，不得使用生活照。為什麼正面的大頭照可以成為辨識一個人的依據呢？但是為什麼即使是正面臉的生活照卻不行？Rosch（Rosch, Eleanor 1938～）認為可以在圖形符號裡發現一種最具代表性的樣式被拿來象徵一個對象，它把這種符號稱為原型符號（prototype sign），原型這個詞是用來指稱某符號的樣式最能代表某分類內容的特性，這是由於我們在日常生活中對環境事物進行分類是因為我們掌握了對象的特性，而且我們總是運用嘗試用最少的認知力（cognitive effort）去獲取最大的訊息量（Rosch, 1978, p.11）。可以這麼說，證件照要求的就是人臉的原型符號。那麼繪畫中的肖像畫是否是相機出現前，扮演類似功能的繪畫主題呢？答案應該是否定的，早期的肖像畫主要的目的是在表現某人“存在”的形像，或者應該說是在表現某人最「真實」（理想化）的形像，不像證件照是用來顯現某人長相的特徵以做為辨識之用。不過，證件照和肖像畫兩者還是有共通的地方，那就是對「原型形象」的要求，對證件照來說原型形象是指不易改變的視覺特徵，而對肖像畫來說還進一步要求個性、品德，甚至是身分地位的原型，也就是說肖像畫的內涵遠比證件照的功能要複雜得多。

很多畫家在作畫的時候，的確需要參考模特兒或者是照片，但這並不意味肖像畫僅是對長相輪廓當下視覺上的描述，這個正如 Sylvester（Sylvester, David 1924～2001）曾經問 Bacon（Bacon, Francis 1909～1992）畫人像時是否會參考照片，而 Bacon 這樣回答：『對，但這些人一定跟我很熟，我只用照片來把他們的長相記住，修正記憶中他們的影像，真的，跟你用字典沒什麼區別。那些不熟悉的人，我是不會畫的。除非總是看到他們，否則我沒興致去畫，我會看他們的動作與輪廓』（Sylvester, 2016, p.72）。也就是說畫家在描繪對象時雖然需要參考實際的形象，但如何掌握對象恆常不變的性格氣質則是需要長時間的相處和持續的觀察才能獲得，所以只是描繪出當下被參考對象的形象是不夠的，一種被熟悉感所掌握到的事實和形象，才是肖像畫主要的內涵。

Nancy (Nancy, De Jean-Luc 1940~) 在《肖像畫的凝視》(Le regard du portrait) 這本書中對肖像畫作這樣的定義：「肖像畫，按照通常的定義或描述，是把一個人再現為他自己。這個定義既簡單又正確。儘管如此，它卻遠遠不夠充分。它定義了一種功能，或者說一個最終目的，也就是把一個人再現為他自己，而不是他的屬性或者歸屬於他的權限，他的行動或者他牽連到的關係。肖像畫的對象，在嚴格意義上，是絕對主體：與不是他（本人）的其他一切相分離開來的主體，從一切的外在性中回撤的主體。」，緊接著他又寫道「歸根究底，我們在這裡要提出的問題就只是：畫出絕對指的是什麼？以及，什麼是絕對的繪畫？」(Nancy, 2000, p.1-2)。從這段話來看，Nancy 認為肖像畫和對象兩者是各自獨立且各具絕對性的，這個觀點與我們一般的認知就有蠻大的差異，通常我們會認為肖像是對象的符號，就如同證件照也是如此，也就是說我們看到肖像畫或證件照，直覺反應通常是意識到在這個世界裡有個人長這樣。但在這裡畫作裡的人和真實對象的人兩者卻是互為「他者」，不過這部分到也是不難理解，就好像時下手機自拍軟體將自拍者修飾成符合自我對符號的想像狀態：原來我有辦法長成如此。但在他者的眼中，這種連結是荒謬的，因為照片和本人感覺完全是兩個不同的人。不過即使是如此，不可否認的，照片裡的形象確實是個人，而且是一個真人，因為她是相機拍攝出來，相機拍攝真人，所以照片裡的就是真人，但照片裡的人就是照片裡的人，不是那位被拍攝的人。

不過這樣的理解還是帶來了另一個疑問，照片裡的人或肖像畫裡的人成為一個絕對主體的人，但它畢竟不是真實世界的人，它是如何成為自己？或者說一個影像的絕對、繪畫的絕對，這個絕對是使其自己成為自身？所謂絕對指的是沒有和他者產生任何條件關係，除了自身別無其他。Nancy 說「當我們說一個人“自為”(pour ellemême)是什麼意思呢？既非日常行為舉止，也非個性品格，而是一種不多不少的為自己(pour soi)？」(Nancy, 2000, p.2)，行為舉止或者是個性品格都是從屬於人的某種性質的描述，但是人之為一個絕對主體並非從他所有的部分堆積而成的整體。

但是這種絕對主體的說法，到目前為止並沒辦法讓人對肖像畫有更深一層的了解，所以 Nancy 進一步的說道「任何這樣的定義都只是說出肖像畫（的主體）的對象，都忽略了肖像畫應該成為的那種作品，使得這種意圖實現出來所

需要的技術或者技藝 (l' art)」。所以他又增補了另一個定義：肖像畫是圍繞著一個形象所組織起來的一種繪畫。他開始賦予肖像畫內容，但也同時小心翼翼的避免他的說明成為與對象有關的符號內容。他說「一幅畫圍繞這一個形象展開，只要這個形象本身專有的是再現的真正目的，排除了所有其他場景或者關係，排出了所有關於再現、追憶或意義的其他價值或關鍵所在。因而真正的肖像話都是集中於藝術史家說指派在「自主的肖像畫」這一名下的作品。在這種肖像畫中，被再現的人物不是在任何行動中被捕捉到的，甚至也不支持任何從他身體自身轉移開去的表達。」(Nancy, 2000, p.4-5)，在這段引言中，他處理的是形式自身自主性的問題。可以用證件照為什麼不能用生活照，以及為什麼照片得去背的規定來類比，照片的主體不得與他者產生條件關係，任何環境背景都會使主體與背景產生某種程度的條件關係，而使其不再是絕對的主體，所以務必使主體處於真空的狀態下。

對象做為一個真實的人，肖像畫裡的主體也是一個擁有自主性的「人」，真實的人這部分我們不難理解，但畫像中的人他是如何成為一個擁有自主性的人？我們明知繪畫是平面的，是有筆觸的，為什麼它還是一個「人」，或許該這樣問，一些平面的筆觸色塊為什麼可以表現出一個人，難道是只是因為它符合某個對象的特徵嗎？事實上，我們看著一幅肖像畫，即使畫中的人物是想像出來的，它仍舊具有一個人應有的形象，也就是說必定有一種人的形式結構是在個別真實的人之上的，繪畫中的人之所以為人就在於他符應於這個形式結構，一個蘊涵著 schema 靈魂的絕對者。

肖像者對比於肖像對象是命題的問題嗎？也就是肖像畫所呈現出的內容是對的還是錯的問題，例如真實世界裡的那個人真的長的如此嗎？或者說他的氣質真是如此嗎？藝術的內涵是審美的問題而非命題的問題，所以肖像畫的表現不是對錯的問題，而是在個別性中蘊涵著普遍性的審美問題，它是指一個人如何可能被創造成肖像畫中的模樣，這個模樣是一種觀念、一種理解、一種期望或者說是一種慾望的顯現，雖然這個歷程是一種想像力發揮的結果，但它並非憑空杜撰或毫無根據，因為它的根源乃是源自於對肖像對象個別性的描繪，只是在描繪這個個別性時同時也表述了觀念、理解、期望、慾望等普遍性質的內涵，這個過程是一種敘事，對對象所進行的一種行動模仿，將對象的當下、記

憶、期望重新鋪陳安排，透過感覺情感重新形構，這個歷程當然是一種創作行為，而不僅僅是一種單純的描繪或紀錄，因此自然不得以真實世界的客體做為最後判定的標準，所以也就不會是對錯的問題。肖像畫是畫家對肖像對象所進行的一種創作，這個創作以敘事的方式進行，一旦完成，肖像者就不再從屬於肖像對象，不再是符號，肖像者與肖像對象將同時並存為真實者。

參考文獻

中文

Nancy, J. - L. (2000) , 《肖像畫的凝視》, 簡燕寬 譯, 桂林: 灕江出版社。

Sylvester, D. (2016) , 《培根訪談錄》, 陳美錦 譯, 南京: 譯林出版社。

英文

Barnes, J. (2000), *Aristotle: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University.

Com rich, E. H. J. (2002). *Art & Illusion: A Study in the Psychology of pictorial representation*. New York: Phaidon.

Kant, I. (1998), *Critique of Pure Reason*, Cambridge: Cambridge University Press.

Doczi, G. (1981). *The Power of Limits: Proportional Harmonies in Nature, Art, and Architecture*. Boston: Shambhala Publication.

Richter, A. (2008), *Leonardo Da Vinci Notebooks*. New York: Oxford University.

Rosch, E. (1978). *Principles of categorization*. Retrieved May 2, 2011, from http://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4610/9778_083247.pdf.

Schelling, F. W. J. (1989), *The Philosophy of Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.