

## 再讀 Michael Baxandall 的 〈藝術史的語言〉

黃婉玉

【摘要】Baxandall 認為藝術史的特有才能之一在於尋找適當的詞彙以指出藝術作品中的視覺趣味。但是由於語言是呈線性前進的，所以它難以符合我們欣賞視覺藝術作品的視覺區域感知作用；此外，加上語言本身的生硬直接及語彙的有限性，於是對於視覺藝術作品的藝術批評便須訴諸於間接的文字，它們可分成以下三種類型：主體或自我文字、比較或暗喻文字、理由或推論性文字。這三種文字並非用來再現作品中的物理結構，而是再現我們對畫的思考；而且這一整個過程是包含了對創造的歷史（即創作者）與接受的實在性（即觀者）的同時思考。此外，這些用來描述作品中視覺趣味的文字在作品本身的例證性下得到它最接近的含義。而聽者也就是在批評文字的暗示以及作品的可例證性下去評語，修正此一批評對話。最後，Baxandall 再指出推論批評是使藝術批評走向明證的精確性的最主要方式，而在其中，批評者本身的自我是不容抹殺的存在。

根據 Baxandall 的敘述，我們將再指出：語言之用於文學批評或視覺藝術批評其實都面臨同樣的問題，亦即文字如何來描述藝術作品中那難以名狀的表現。因此，文字之難以用於批評對話，其原因不在於批評對象的物理性因素，而在於批評對象所具有的表現性。此外，強調作品的例證性，其實就某方面而言，就是將批評對話的有效性訴諸於此一保障下。但不論是作品的可例證性或是對話雙方對批評語彙有共同的經驗，這些因素都只是構成有效批評對話的必要條件之一，我們將指出在這之後若是對話雙方仍缺乏共同或相似的美感經驗，則 Baxandall 所期盼的有效批評對話仍難以達至。再者，我們將再指出觀者用來描述作品對象所給予的直接效果的語彙是屬於批評層級中的批評部分；而根據理由因素來說明作品給人的視覺趣味，此一部分乃屬於批評層級中的後設批評部分。Baxandall 就是一方面想指出藝術作品中的視覺趣味，以及訴求一個有根據的理由，所以對他而言藝術批評與藝術史才是一個可交互使用的詞彙。



## 一、前言

本篇研究將主要從 M. Baxandall 的〈藝術史的語言〉<sup>1</sup> 出發，同時並參照其另一著作《意向的模式》<sup>2</sup> 的前言論述部分，來討論 Baxandall 如何看待語言之用於藝術史和藝術批評的寫作上以及 Baxandall 是怎麼解決為什麼語言可以用來描述(describe)、說明(explain)藝術作品中的視覺趣味(visual interest)。

在〈藝術史的語言〉一開始，Baxandall 便指出作為一位藝術史家（依他自己的意思也可稱為藝術批評家）的憂慮：選取與藝術作品中的視覺趣味相配合一致的語言，此一相當無償性的行動(pretty gratuitous act)如何成為可能。<sup>3</sup>因而他引了 John Passmore 的話：

想要針對一幅畫說許多是一件非常困難的事，除非我們能談論它與其它事物的關係，無論是它與其它的畫或與其它藝術或是和當時代的社會運動、思想、理念之關係。<sup>4</sup>

這是對視覺藝術中語言描述能力的掛慮，因此 Baxandall 便就語彙的限制性以及語言的線性問題提出討論，並提出藝術批評中三種間接的描述性文字：比較性或暗喻性文字(comparative or metaphorical words)、理由或推論性文字(causal or inferential words)和主體或自我的文字(subject or ego words)。<sup>5</sup>接著，Baxandall 再訴諸藝術批評中的例證性(ostensivity)，以使語言文字與藝術作品間的關聯性可得到一明證性(demonstrative)的保障。最後則再指出推論性文字是藝術批評中最主要的工具，以及批評語言中自我(Self)的不可抹殺性。

因為受於篇幅文字數量限制（5000字），Baxandall 在〈藝術史的語言〉中論述多精簡扼要，因此本篇研究將著重從 Baxandall 行文的線索中去重新以及較完整地建構他的理論看法，並從中提出對 Baxandall 理論缺失的看法。

## 二、語言的線性問題及語彙的限制性

### 1. 文學作品的閱讀

<sup>1</sup> Michael Baxandall, "The language of art history," *New Literary History*, no.10(1979) pp.453-465。

<sup>2</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven, 1985, pp.1-11。

<sup>3</sup> 同註 1, p.455。

<sup>4</sup> 同上。

<sup>5</sup> 這三類文字在六年後的 *Patterns of Intention* 一書中分別是以比較性文字(comparative words)、理由文字(cause words)以及效果文字(effect words)出現。



Baxandall 指出文學批評中批評與文本之間的關係是語言對應語言(words about words)，但在視覺藝術批評裡，批評與作品之間的關係卻是語言對應形狀(words about shapes)。

對於文學批評而言，由於語言具有它自身的語法肌理(syntagmatic muscle)特性，所以縱然在閱讀一部時空前後交錯的小說，我們仍然會依循此一語法肌理前進，打破作品中一切混亂迷離的交織，而得出一連貫、線性的故事脈絡發展。對 Baxandall 而言，人類具有去構造組合語言使之符合一般語法結構的特性是不容否認的事實，他說：

……這裡的重點與其說文學批評可以與文本做平行的進行，倒不如說文本與我們對它的接受力有著一個共同的強健語法進程，在這個語法進程裡，線性的解釋順序才不致受到損害。<sup>6</sup>

但是假若我們接受這個事實，並認為人類的這種天性可幫助對於小說、詩甚至只是一些文字組合的理解，那麼我們就沒有真正碰觸到即使在文學作品的理解上也會遭遇到的最真切且實際的問題，此一問題即在於語言中能指與所指的關係問題上，這是語彙的限制性問題。因此在這裡我們可以先指出語言中語法肌理的特性在另一方面反而減低了我們對於藝術作品中所謂不可名狀的部分的理解。這層限制在文學作品及視覺性作品中都會發生作用，只不過對於後者此一限制性將顯得更大。在更深入的探討語彙的限制性問題前，以下將先討論視覺藝術的欣賞。

## 2. 視覺藝術的欣賞

的確，視覺藝術所呈現的是面、線、塊、色等元素的綜合體，它與文字不再是相一致的媒材；而且就「視覺藝術的獨特趣味是視覺性的」<sup>7</sup>而言，這裡所牽涉到的是關於於視覺運動的問題。Baxandall 指出：

我們並不是呈直線性地去看畫。我們是藉著一長串的審視去感知一幅畫，但這個審視運動大約在一秒內就會讓我們對畫有個整體的印象，……緊跟這之後的是對細節的敏銳感，關係的注意，秩序的感知等。……這個審視的過程同時受到看的習慣以及畫中特有的線索的影響，……。<sup>8</sup>

因此，具有強烈線性規則的語言如何能夠滿足這種「快速而不規則地疾走於畫面某個區域(field)的感知作用」<sup>9</sup>呢？這就是 Baxandall 一開始即提出的憂慮。此外，就算我

<sup>6</sup> 同註 1, p.460。

<sup>7</sup> 同註 1, p.455。

<sup>8</sup> 同註 1, p.460。另同註 2, p.4 也有相同的看法。

<sup>9</sup> 同註 1, p.460。



們想暫時跳脫區域的感知作用，而嘗試以文學中特有的描述方式(*ekphrasis*)努力地去再現畫面中的各個細節，但是就像在文學中的例子一樣，我們面臨的情況總是在我們的心中根據某些東西去再現這個描述。Baxandall 在《意向的模式》中指出：

就算我們現在能夠根據 (Libanius 的) 描述去勾勒出這個視覺化形像，這些形像將因我們不同的先前經驗，畫家所希望能夠傳達的形像，以及我們各個人不同的建構傾向而有不同的結果。事實上，語言並不是一個裝備齊全能夠對某特定的畫提出註解的工具。它是一個概約化的工具。<sup>10</sup>

由上所述，我們的描述語言既不在於對視覺性藝術作品做物理性結構的再現，再者，語言專屬的結構特色也無法滿足我們欣賞視覺性藝術作品時的視覺區域運動，更甚者，被約定、有限制的語言如何來說明視覺的區域運動所帶來的難以言說的效果呢？因此，我們以下就進一步來探討語彙的限性問題。

### 3. 語彙的限制性

除了前文已指出的語言的線性結構使得它之用於文學批評與視覺藝術批評中所造成的不同效果外，我們也指出 Baxandall 似乎忽略了語言中能指與所指之間的關係其實對所有藝術表現都存有一定程度的限制。關於這層限制，我們以下擬從語言的生成和限制以及對象的複雜性談起。

#### (1) 語言的生成和限制

語言做為人類集體的產物，代表的是一種「社會習慣」、一種「意義系統」，其能指與所指之間的關係本質上是屬於「契約之約定」、「任意的先在」，「永遠是一種傳統的東西」<sup>11</sup>。因此我們必須靠學習以及訓練才能理解某個語彙（能指）在不同的脈絡中其指涉（所指）各為什麼；而這裡便也暗示著說，語彙與指涉之間的關係將因個人所受訓練程度的不同而得到不一樣程度的理解。因此我們可以說，語彙在某個面向具有確定的指涉，但另一方面，由於語彙在不同的脈絡甚或不同的人而會有不同的、相似的甚或重疊的指涉，因此在語彙與指涉之間似乎就存在著那麼一個模糊地帶，使得藝術批評（不管是對文字性作品的閱讀、再批評，或是以文字詮釋視覺藝術作品所施以人的效果）成為一項困難的工作。（當然，這種指涉的不確定性在另一方面卻也使藝術批評工作成為可能；然而 Baxandall 似乎並沒有認識到這層因素，而只將藝術批評的保障性訴諸於藝術對象的例證性。關於這點將稍後再述。）

<sup>10</sup>同註 2, p.3。在 p.2 中，Baxandall 引了一段四世紀希臘的 Libanius 一段近乎 400 字的長度對議會中的一幅畫作所做的詳盡描述。

<sup>11</sup>羅蘭·巴特，《符號學要義》(譯本)，p. 70。



Baxandall 當然也了解語彙的限制性這個事實，他懷疑地指出：

……到底有多大的限度可允許我們藉由鑄造(coining)和借貸(borrowing)來擴充語言的不足。與其說是去避免製造學院式難懂的術語，倒不如說新的鑄造語和借用語是我們文化中的孤兒，它們並不屬於我們共同思考架構下的一部分。<sup>12</sup>

因此，縱使 Baxandall 在德國的木刻作品中發現了與奈及利亞 Yoruba 雕刻作品極其相像的視覺趣味，他也不敢貿然採借 Yoruba 雕刻專有的批評術語“*didon*”來做為對德國木刻作品的描述語言，因為 Baxandall 知道 *didon* 這個專有術語只是「一個複雜的 Yoruba 批評概念中的一片斷，並且它只有在 Yoruba 批評概念的關係之中才享有它最豐富的意義。」<sup>13</sup>

同樣地，當某個特有的語彙進入到藝術批評的脈絡中時，我們就必須知曉這個語彙在批評脈絡中的特別用法及指涉<sup>14</sup>，這樣的語彙就已不再是直接的文字描述。此外，這些文字描述同時是經過抽象和分析性的概念。Baxandall 指出：

每個對畫作所生衍出的說明(explanation)包含有或暗示著一個對畫作的精緻的描述(elaborate description)。然後這個說明將成為一個對此畫作的更大的描述的一部分，這是一種描述方式，我們難以再以其它的描述方式來取代。雖然「描述」與「說明」互相貫穿，但是這並不會讓我們對以下這個事實感到困擾：描述是促成說明的中介物。這樣的描述是由語彙和概念與它們和畫作之間的關係而構成。而這個關係是複雜並且有時是有問題的。<sup>15</sup>

因此由以上所述，我們可了解到一個有效的批評對話必須建立在對話雙方（批評者與讀者）對於批評語彙有共同的經驗；如此，這樣的語彙才是一個「成熟的推論語彙」<sup>16</sup>，此外，我們也可從上述引言窺視出 Baxandall 稍後就要述及的批評的間接描述文字以及作品對象的例證性。

## (2) 批評對象的複雜度

Baxandall 在討論語彙的限制性時，首先舉一個例子來說明語言描述「形狀」的不足。他簡略地以六個詞：「長的、細的、光亮的、綠色的、六個面的、有個錐形的結尾」來指出

<sup>12</sup> 同註 1, pp.456-457。

<sup>13</sup> 同註 1, p.457。

<sup>14</sup> 見註 1, p.456 和 p.465 之註 6。Baxandall 以“square”一字在希臘和羅馬時期的藝術批評中已有一段特別的歷史來說明當我們說 Michelangelo 的摩西像有 square 特質時，square 已具有一種特別的指涉。

<sup>15</sup> 同註 2, p.1。

<sup>16</sup> 同註 1, p.462。



一般人對鉛筆所共享的視覺經驗，當然他也不否認對於那些不曾見過鉛筆的人而言，這些形容將只是一個不適當的描述。之後他再指出，假若他仍嘗試以此類語言，例如：方的、無光澤的、灰色的等，來描述打字機給人的視覺特色，那麼我們將不能如同在鉛筆的例子中更能達到我們描述的目的。因此對於視覺藝術的描述，他指出：

假如我嘗試著也要如此地去描述一幅畫或是一件雕刻作品，我將幾乎無法達到此一目的：直接的描述語彙將只涵蓋很少我想要指出的視覺趣味。<sup>17</sup>

由以上的三個例子我們可以知道：對象的複雜度的確影響我們對它描述的難易。這裡的複雜度在前兩個例子中其實乃指謂著對象物理性結構的複雜性而言，但在第三個例子中此一複雜度絕非只來自對象的物理性結構此一層面，這只是構成複雜度的充分條件之一。在此，我們可綜合 Baxandall 的一些看法，替他提出較明確的視覺藝術對象的複雜度在那，而就是此一複雜度使得藝術批評成爲一項困難的工作。我們可綜合 Baxandall 的一些看法如下：

視覺藝術的獨特趣味是視覺性的<sup>18</sup>，

我們對畫的知覺是快速而不規則地疾走於畫面中的某個區域<sup>19</sup>，……我們不能根據他的描述去再建這幅畫。顏色順序，空間關係，時常左的右的，並且其它東西是缺乏的。<sup>20</sup>

有些（間接的）文字（主體或自我的文字）藉著描述藝術作品施予人的作用(action)或是觀者對作品的反應，而達成對作品的特徵化作用。<sup>21</sup>

我們語言中三種主要間接的模式——談論我們所直接得到的效果；利用與其它事物的比較，而這些事物又恰能引起（與作品給我們的）類似的效果；推論創作過程中的何種因素可造成作品所帶給我們的如此的效果。<sup>22</sup>

由上，我們可知 Baxandall 注重在藝術對象所予人的視覺趣味，它絕非僅由對象的物理性結構帶來，因爲在其物理性結構之外總有某種東西尙未被言及，這個東西是由藝術對象內的區域作用而產生，也就是他一直想以文字去描述的「效果」；而這其實也就是 Nelson Goodman 所說的表情(expression)，它是隱喻性地(metaphorically)例示著(exemplify)

<sup>17</sup> 同註 1，p.456。

<sup>18</sup> 同註 7。

<sup>19</sup> 同註 9。斜體字為筆者所加。

<sup>20</sup> 同註 10，斜體字為筆者所加。

<sup>21</sup> 同註 1，p.457。斜體字為筆者所加。

<sup>22</sup> 同註 2，pp.6-7。斜體字為筆者所加。



某種屬性(properties)。<sup>23</sup>因此，就是藝術作品的這種難以明言的複雜性，再加上語言本身的直接而生硬的特性，遂使得 Baxandall 感到想以直接的語言來說明藝術對象給予人的效果實是一件困難的差事。

### 三、藝術作品的例證性

在前文我們曾提及某個語彙將因其所處脈絡的不同而有不同的、相似的甚或重疊的指涉，使得語彙與指涉間似乎存有某種不確定性。但是對 Baxandall 而言，語言的這層面向並未能對批評對話帶來什麼保障性。他說：

我對以下這個意見並不敏感：文字間的不同純粹是形式上的，並且在意義與指涉間的某個地帶，它們的原始意義將汰舊換新，文字在當它們一旦被呈現在一個連續的論述中時，它們就將從它們的類級跳脫而改變其本性。當閱讀藝術批評時我並沒有發現如此的現象。相反地，我很高興的知道在一位好的藝評家的舞弄(dance)中總有一個足夠清楚明證的行動(determinate demonstrative act)持續地指出方向的改變。<sup>24</sup>

此外，在前面鉛筆的例子中，他指出：

假如我的目的不在於描述，而在向那些也看過鉛筆的人指出我在其中所發現的視覺趣味，那麼我所使用的六個詞彙的確涵蓋了我所須提出的三分之一的視覺特色。……我所做的是要去提供煽動，提供給聽者對某特別物體的觀測行為，而他也非常清楚我的這個意向。……他將在我所提出的「綠色」的範疇中，自己再去做細心的修正。……藝術史家的語言使用就在引起觀者在文字與可見得的物體間，藉著交互對照去擴大範疇的精確性。它是例證性的。<sup>25</sup>

當然，Baxandall 也感到這會是一個令人擔憂的易變而脆弱的批評對話，然而他又覺得這樣的說明是非常有彈性且是有活力的。因為他認為我們總有一個意志(will)去從別人的陳述中得出一個意義，以及為什麼是如此。此外，描述文字與藝術對象的相互比照之所以可以得出一個最全面而獨立的意義，乃是因為在這之後，存有一個意志去標示出畫中的視覺趣味。<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art*, Chapter II, (9) Expression, pp.85-95。

<sup>24</sup> 同註 1, p.459。

<sup>25</sup> 同註 1, p.456。

<sup>26</sup> 同註 2, pp.10-11。



根據以上所述，我們現在可以來對 Baxandall 的看法做較進一步的檢視。這裡首先須先對我所使用的這一個詞彙：保障性，做一下解釋。這個詞並沒有在 Baxandall 的論述中直接出現，但是我們可從 Baxandall 的論述中得知藝術作品的例證性可以保障文字之使用於批評對話中的有效性。雖然由前文所述，對話雙方對批評語彙有共同的經驗也是有效對話的保障，但從 Baxandall 的文章論述中，我們似乎可以認為，對 Baxandall 而言，批評對象的例證性是占有更大的決定因素。這可從他在《意向的模式》中特別強調的藝術批評所須面對的三個問題之一：「批評描述的例證性」中得到了解。因為所有的批評文字都在與作品的相對照之下得到它應有的意義。

在本章節的第一個引言中我們也看到了 Baxandall 並不認為文字本身可對有效批評對話做出什麼貢獻，但是就像在一開始我們就指出的：語彙在不同的脈絡中與其指涉之間的關係其實在有效的批評對話中也扮演一個重要角色。因為用來描述藝術對象的多個語彙彼此之間將產生一種意義的交錯，它們彼此之間存有一股張力，而展示著家族的相似性，這個新生的家族相似性使得我們可以更清楚這些語彙的真正指涉。<sup>27</sup>同時這些語彙也會與藝術對象產生張力關係，而再得出兩者之間的家族相似性（其實這也就是 Baxandall 只注意到的面向）。所以，藝術批評遂在這雙重保障下（語彙們之間和語彙與作品之間）得以得到一個較有效的批評對話。

不過，縱使我們有這雙重的保障，但卻沒有一更基本的前提，那麼這個批評對話仍無法有效實現。這個前提其實也是隱含在 Baxandall 的言論裡，他指出：

（批評）描述由文字組成，是概約化的工具，它們不只常是間接的，……並且我們使用它們時所意指的真正意義只有建立在它們與繪畫作品本身的交互關係上才構成。而在之後乃是存在一個去標示出畫中的趣味的意志。<sup>28</sup>

我們可以說此一意志在 Baxandall 的意思下當指對話雙方共有一個相同或相似的美感經驗；如此，建立在文字與繪畫之間的對話才有可能得到修正的機會。因此，我們可以說，不管是作品的例證性保障抑或對於批評語彙有共通的經驗，或是對話雙方擁有相似或相同的美感經驗，它們都是構成有效的批評對話之必要條件，若是缺少其中之一，那麼就將難以構成批評對話的有效性。

<sup>27</sup>可見 Carl R. Hausman, "Figurative Language in Art History," in *The Language of Art History*, ed. by Salim Kemal and Ivan Gaskell, Cambridge, 1991。主要是擴充交互主義的觀點來說明藝術創造與暗喻性的語言都是一種完全的創造(radical creativity)，它們代表著一個 Novelty Proper，因為這種類似性使得修飾的語言之用於藝術批評成為可行。

<sup>28</sup>同註 2，p.10。



#### 四、三種間接的語言模式

如前已所述，我們對繪畫的描述文字並非將作品當作一個物理對象來描述，Baxandall 認為我們所做的是「再現我們對繪畫的思考」<sup>29</sup>藝術史家的任務之一就在於使用適當的文字指出作品中的視覺趣味。這些文字主要是間接性的，它們可分為以下三類<sup>30</sup>：

##### 1. 比較或暗喻性的(comparative or metaphorical)(Type I & Type I bis.)

Type I 乃指使用與某種東西相比較的文字（通常是暗喻），以指出某種視覺趣味。Type I bis 則指某類比較性文字特別用來再現畫中的人與事，以使它們如同真實般的存在。

##### 2. 理由或推理性的(casual or inferential)(Type II)

指用來推理怎樣的創造者和行動會造成如此的藝術品的文字。

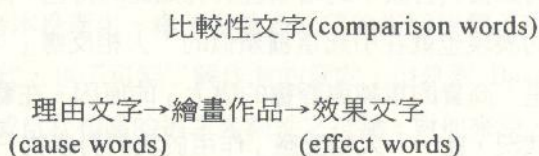
##### 3. 主體或自我的(subject or ego)(Type III)

指用來描述藝術作品所加予觀者的效果和觀者對作品的反應的文字。

當然，較仔細地看，這些區分基本上都是主體(即觀者)的投射，同時它們也或多或少帶有暗喻的味道。Baxandall 在〈藝術史的語言〉與《意向的模式》中分別以稍為不同的圖式來表示這個間接的語言模式，它們分別為如下所示：



(圖一)



(圖二)

我們可以很清楚的看到兩個圖示在箭頭方向上的差異，雖然我們也很難在製造者、對象與觀者之間的互相作用下做一明確的區分，但是我認為在這個互動中我們可以從批評對話的層級<sup>31</sup>以及 Baxandall 關於這三個間接語言的一些說明來對這個圖示做較進一步的了解。

Baxandall 並沒有對第一個圖示中的箭頭做任何的說明，現在我們就先從往左方向的箭頭討論起。Baxandall 強調視覺藝術的特別趣味是視覺性的，因此就這層意義來講，觀者對藝術作品的反應是直接的，而此一直接性，其實也就是他於圖二中所稱的效果文字。

<sup>29</sup> 見註 2。

<sup>30</sup> 見註 1, p.457。

<sup>31</sup> D.W.Ecker & E.F.Kaelin, "Levels of Aesthetic Discourse"。



我們也許可以把這部分的箭頭放在批評層級中的批評部分。雖然 Baxandall 曾提過藝術作品的例證性可以讓我們在對作品的感覺與文字之間做一修正，但這並不能就可保證我們可以從藝術作品對象推論到創作者之間的關係上，因為作者的意向是無法在作品的例證下得到確實保障的。所以從作品到創作者這個方向的箭頭，其關係是薄弱的，除非我們也像 D.W.Ecker & E.F.Kaelin 先預設了先前的批評陳述是真的<sup>32</sup>，否則我們是沒有辦法那麼容易地推論出創作者的因素。於是這裡便已是我們接下來要討論的關於往右箭頭方向的問題了。

Baxandall 在《意向的模式》中曾特別的指出：

我們之所以會認為繪畫能夠在我們身上引起一種效果反應是因為這是一種人類活動的結果，其實這是因為在這之後有個更大的原因，這個原因乃在於我們對畫的思考和談論--所以圖示中的箭頭才如此--並且當我們嘗試要對繪畫做一個歷史性的說明時，我們所做的就是要展示這類的思考。<sup>33</sup>

此外，Baxandall 也利用 E. H. Gombrich 談論「人相的謬誤」(physiognomic fallacy)的觀點來指出何以在 Type I bis 與 Type II 間總存有一種相似性。<sup>34</sup>在這裡，我們可以把 E. H. Gombrich 的觀點簡要敘述如下<sup>35</sup>：人類的經驗告訴我們，我們總有一種直接而全面的對面貌的人相知覺(physiognomic perception)作用，這個特性也會作用在我們對其它事物的反應上，例如我們言談中的暗喻就具有如此的特色，比方說：微笑的天空、無憂的微風。所有藝術的表現也就在引起這種類似的「人相反應」，而這也就是 Winckelmann 認為希臘的雕刻是「高貴的單純與靜穆的偉大」的原因。在藝術史上就稱此為「人相的謬誤」。在通常的狀況，此一「人相反應」作用於我們對事物一開始的觀察活動中，但由這一反應所帶來的一系列線索將成為我們修正原先判斷的根據，使我們的認識成為可能。再明白一點地說，就是我們把對象所給予我們的效果賦予一種人相認知，並根據認知過程中的一些線索做為我們修正或支持此一認知的理由。而藝術史家便是在做這樣的工作。

因此，由上述這兩段話看來，藝術史家所使用的效果文字以及用暗喻文字來再現作品是有歷史根據的，這一根據就在於藝術作品的創作者；也可以說就是因為藝術史家希望用來描述作品的比較性文字可以有一個理由根據，所以在比較性文字與推論性文字間常有模糊而相溶的現象。<sup>36</sup>所以，這就是為什麼當 Baxandall 在強調「視覺藝術的獨特趣

<sup>32</sup> 同上，p.305。

<sup>33</sup> 同註 2，p.6。

<sup>34</sup> 見註 1，p.458。

<sup>35</sup> E. H. Gombrich, "On Physiognomic Perception," in *Meditations On A Hobby Horse--And Other Essays On The Theory of Art*, London: Phaidon, 1963。

<sup>36</sup> 見註 1，pp.458-459。及見註 2，p. 7，「當然，一旦這些概念本身成為一個更大的模式、



味是視覺的」之際，他自己在《意向的模式》一書中所用的語言多是「對論述的論述」(discourse about discourse)<sup>37</sup>。因此現在我們便可以把圖示中往右的箭頭視為批評層級中的後設批評。

所以就是一方面想指出藝術作品中的視覺趣味以及也希望這樣的指示能有一個理由依據，所以我們很難在藝術史及藝術批評中建立一明確的分野，這也就是為什麼對 Baxandall 而言這兩個詞是可交互使用的原因。

## 五、創造性的藝術批評

在行文最後，Baxandall 指出批評者本身的興趣傾向將影響他所使用的推論語言。此一推論具有極大的力量，但同時它也會面臨一些問題。他認為推論文字是使藝術批評具有明證精確性的主要方式。因為它是來自於 Type III (被動) 與 Type II (主動) 互動關係的結果；此外，這個互動本身包含有說話者的推論活動以及聽者根據這個暗示所做的再重建及評估活動，這一整個過程可以產生適當明確而具例證性的文字。其實，由之前已經談過的，我們可知道此一例證指的還是來自於藝術品本身；同時，聽者(觀者)根據說者(批評家)的指示在藝術品前做對話的修正，從此點觀之，我們認為，縱使前者有極大的主動性，但我們還是無法否認後者在批評對話中是享有極大的主導性及權力的。

推論批評所面臨的問題也就由批評者本身產生。縱然有諸多的言論指稱我們不可能在放棄自我的思考模式下而重回作品的時代，也不可能了解作者的意向，但是對 Baxandall 而言，他並不贊同那些消滅自我和與消滅自我相關的追求客觀性之推論。對他來說，推論批評是一個積極的自我斷言(*active self-assertion*)，喪失了此一自我性，就將無法產生對問題的好奇心。在此，我們可以說 Baxandall 確實賦予批評者一個極大的權力！

## 六、結語

由於語言本身的語法肌理及其線性特色，加上語彙的限制性，遂使得想以語言指出藝術對象中的視覺趣味成為另人擔憂的事。在藝術批評中，這類的憂慮可在間接語言的使用(它們通常是暗喻性的)，以及藝術對象的例證性下，來使批評對話可以得到較有效的保障。

---

持續的思考或是一貫的論述的一部分，那麼事情就變得更複雜而較不清楚。在文章構成的層級中，某個思考模式將從屬在另一個思考模式中。模糊而相熔接的模式遂發生，尤其在推論的與比較的文字中。」

<sup>37</sup> 同註 28, p.116。



雖然 Baxandall 意識到了語言的限制性問題，但是在訴諸於藝術對象的例證性下，反而讓他拒絕了語言本身在一長串的陳述下，語彙們間可能會有的新的家族相似性的產生，因此，從這個方面來講，當我們仍無法避免使用語言來展開批評對話時，這便是語言在批評脈絡中的積極意義。

Baxandall 的訴諸藝術對象的例證性，從某方面而言，這也是藝術批評者享有的權力，因為縱然聽者(觀者)也在可得的藝術對象的保障下去修正此一對話，但是批評者本身終究佔居主導地位。因為 Baxandall 認為我們終究有一個要從別人的陳述中去得出意義的意志，同時，為了批評對話的目的，批評者本身也被賦予去期待聽者接受他所要指涉的意義的權力。<sup>38</sup>關於這個權力，我們也可從 Baxandall 最後提到的推論批評中自我(Self)的不可消滅性中意識到。

不過就像我們已經指出過的，只重視藝術對象的例證性，但卻缺乏對話雙方的共同或相似的美感經驗，那麼縱使對話雙方仍享有共同的語彙經驗，則此一批評對話仍將難以達到有效性。

## 參考書目

1. Michael Baxandall, "The Language of Art History," *New Literary History*, no.10(1979) pp.453-465
2. Michael Baxandall, "Language and Explanation," *Patterns of Intention*, New Haven, 1985, pp.1-11
3. Carl R. Hausman, "Figurative Language in Art History," *The Language of Art History*, ed. by S.Kemal & I.Gaskell, Cambridge, 1991
4. E.H.Gombrich, "On Physiognomic Perception," *Meditations on a Hobby Horse--And Other Essays On The Theory of Art*, London: Phaidon, 1963
5. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett, 1976, 2<sup>nd</sup> edn, pp.85-95
6. D.W.Ecker & E.F.Kaelin, "Levels of Discourse"
7. 羅蘭·巴特, 《符號學要義》, 中譯本: 南方出版社

<sup>38</sup> 見註 2, p.8。