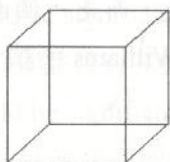


閱讀 Donald Preziosi 《這躊躇搖擺的學科》¹

李雪慈



Necker Cube

一、藝術史「學科」的建立，「形式-內容」的意指作用問題，以及語言典範

Raymond Williams (1921-1988) 曾經以反詰的語調指出：²與「布爾喬亞經濟所興起的『消費者』這樣一種抽象的角色，與（市場與貨物）『商品』的抽象」相應，在文化的領域中，十八、（特別是）十九世紀「也同樣出現了抽象的『美學』以及『審美反應』」³——著重於「對『製作』一件物品、其語言、其建構的技術、其『美感特質』的知覺與思慮」⁴，因此，「藝術（包括文學）乃由它所能夠引發的特殊反應的能力來定義」⁵

¹ 本文綱要如下：一、藝術史「學科」的建立，「內容-形式」的意指作用問題，以及語言典範。二、西方兩脈意義理論傳統：現代符號學 v.s. 古典符號學。三、解讀符號的「科學」方法 (Zadig's Method)，十九世紀經驗科學與結構語言學的發展。四、就 Panofsky 與 Mukařovský 探討二十世紀藝術史學對符號學傳統的因襲與問題。五、後結構主義下對於藝術史學科的檢討。Donald Preziosi (1941-)，"The Coy Science"收錄於 *Rethink Art History: Mediations on a Coy Science* (Yale University Press, 1989) pp.80-121 這篇報告乃是筆者就該文本的閱讀加以整理而成，對於 Preziosi 的論述力求正確的理解，但絕非刻板的翻譯，其中所提及一切內容，請讀者切莫忘懷 Preziosi 以及筆者這兩層主觀因素。關於 Preziosi 的研究立場與論述手法之梗概，筆者在此略為交代：藝術作品的自主性與脈絡性，是本文探討的兩個重心（就是因為有兩個重心，所以才會「躊躇搖擺」），此區別可見於 Kant 《判斷力批判》對自由美與依存美的區辨。然而 Preziosi 卻認為將藝術作品作內在特性與外在特性的區別，在西方人的觀念中存在著延續悠久的香火，惟不必然以美學、藝術之名，所以我們不應把藝術作品意涵以及藝術史學科理論的問題僅僅上推到 Kant 或當時人們所提出的美學理論。是故，Preziosi 以「符號」這樣一種一般性的觀念作為切入點，將考察範圍擴及於形上學、知識論、語言學、生物學、鑑定學、神學、文學等諸多領域。此外，在鋪陳論述的書寫過程當中，Preziosi 尚且穿越文學的修辭與描述——包括 Calvino、Balzac、以及 Jaspers 筆下的 Nietzsche——娓娓提示藝術史學科的特質與難題。

² Raymond Williams, *Marxism and Literature* (1977).

³ "What emerged in bourgeois economics as the 'consumer'—the abstract figure corresponding to the abstraction of (market and commodity) 'production'—emerged in cultural theory as 'aesthetics' and the 'aesthetic response'?"

⁴ "the perception and contemplation of the 'making' of an object, its language, its skill of construction, its 'aesthetic' properties."

⁵ "Art, including literature, was to be defined by its capacity to evoke this special response."

然而，這樣地看待作品，將會產生情感謬誤 (the affective fallacy) 以及意向謬誤 (the intentional fallacy) 的問題：前者排除作品生產的問題，主張作品能夠任由讀者來表意，從而造成語意的混亂；後者則讓作品的生產成為作者私密的主觀偏見、不可理解的意向。為解決此兩難，Mary Louise Pratt 提議：「正如同閱讀一文本的主體絕不能被視為自主的、自足的、本質的自我，而是一個由其社會現實所構成，產生一文本的主體也是同樣的。」⁶亦即 Raymond Williams 所謂：需要探究「所接收到的詳情乃是一種由社會以及意識形態所決定的過程」⁷。

回顧藝術史學科誕生之時，它可說是在十九世紀科學夢想的架構下以形式主義以及歷史主義的科學來取代生產與接收的問題，從而對浪漫主義將意向與情感糾纏在一起的謬誤 (entanglements with the double binds of the intentional-affective fallacies) 提出反動。這樣一種學科的論述架構取鑒於文獻史學 (philology) 的分析比較方法來作為藝術史實客觀性的基礎，並檢證浪漫主義以來各種藝術哲學的實在性，而將審美與生產接收的問題加以懸擱。也就是說，其論述空間乃藉由分析比較的方法來建立全景敞視的架構 (panoptic framework)：(根據其型態、風格特徵) 將歷時的現象分門別類，視其為個人、群體、社會、種族的文化史所留下的蹤跡，從而得以鑑別不同的藝術家、不同的地區、不同的時代、不同的國家、不同的種族。史學家的任務就是將大量的資料加以定義，讓它們彼此互有關聯地安置於一種百科全書式的檔案庫中。這樣的程序得以作歷時的以及共時的分類，並且辨識歷時之中演化、進步、或循環的樣態。學者們憑藉著如此操作的例證來宣稱真實的解釋權，讓專業的闡釋與價值判斷的權力合法化。

新興的藝術史學科以務實、邏輯、超然、客觀的訴求證明自己與其他被學術所認可的科學（如文學）同樣嚴謹而有紀律，並且為此專門學科奠定基礎。其首要任務便是就經驗上證明藝術史學科的研究對象具有穩定的意義。因而，它將藝術作品的意義加以自然化——該意義乃原本如此、理所當然。

在奠定該學科的邏輯中，需要假設以下三個條件：

1. 作品的意義決定於作者的意向；
2. 專業的分析能夠逼近該決定值；
3. 專家能夠閱讀對象，而且其他具有類似知識的專家可能同意該閱讀具有某種事實性與客觀性。

關於作品的意義，以上三個假設尚有賴於以下三個相繼的條件：

⁶ "Just as the subject who reads a text must be seen not as an autonomous, self-consistent, essential self but as constituted by its social reality so must the same be said for the subject who produces a literary text." Mary Louise Pratt, "Interpretative Strategies/Strategic Interpretations," *Boundary*, Fall/Winter 1982-83.

⁷ "the specifics of reception as a socially and ideologically determined process."

- A. *everything* about an artwork was significant in *some way*: 這個條件設想一件精美的物件當中，不會有任何一個部分是無意義的，各個部分必然以重要的方式促成作品的整體意義，亦即確保作品具有均質、純粹的完整性，故此條件用以作為區辨作品品質或者是否屬於藝術的判準；
- B. *not everything* about an artwork could be significant in the *same way*: 一件藝術作品中各個部分產生意義的方式不一，並非都具有同樣的意義；
- C. *not everything* about an artwork could be significant in *every way*: 一件藝術作品中各個部分的意義必須有所限制，不然就無法區辨藝術作品具有不同於社會裡人工製品的等級；此條件避免外行人對作品產生任意而混亂的反應。

上述這些條件還包含了另外一個重點：藝術作品有別於其他文化產品、美術有別於一般圖像或工藝品，猶如車站的重要性與停放火車的倉庫並不一樣。也就是要證明藝術作品具有不同於外在特性 (*extrinsic properties*) 的內在特性 (*intrinsic properties*)——作品除了表達的媒材所具有可以感覺、認知到的面向以外，還有一個難以解釋的語意內容——訴諸於更為深切的審美經驗、以及某種審美知覺的純粹性，這一方面是獨特的、複雜的、不可化約的、甚至是神秘的。換言之，藝術作品既是有意義的，也是難以形容的。回顧十九世紀科學主義對浪漫主義的反動，藝術史學的內在矛盾就此顯現：爲了要辯護此新興學科的科學性，反而以自身的遊戲規則來打擊科學。藉由藝術作品與一般人工製品有所差別的主張，使得藝術史研究的意義有別於（其實是優於）一般的物質研究科學、成爲一種更高層次的學科。⁸

有兩組假設來指導藝術史學科的正當性與制度化：

- A. 藝術的自主性：審美對象之於整個人工製品世界，有如詩之於整個語言活動；以及
- B. 作品的他律性：對於既定的時間、地點與人們，藝術的領域以類似語言般的屬性構成爲系統性的編碼。

藝術史必須顯示藝術作品的意義不是隨隨便便而來的，而是作爲某種編碼運作的例示：作品的「形式」蘊含法則，而專家的任務就是要去揭示這樣一種法則體系。個別的作品依照潛在的編碼、以有系統的方式變化而彼此互有關聯。藝術作品有如 *parole* (日常談吐)，而學科最深切的任務在於揭示潛在的 *langue* (語言結構)。如 Heinrich Wölfflin (1864-1945) 便是將當時語言學的形式主義轉化爲藝術史學科。藝術史學科將供人靜觀默想的 (*contemplative*) 藝術作品定位爲一種知識的物體、作爲一種有所意指的事物、一種言語形式、一種溝通的型態，使它蘊含有待闡釋的意涵 (*signification*)，從而加以閱讀、解碼、闡釋。藉由語言的隱喻⁹，學者們得以將藝術納入知識的領域，

⁸ 它甚至可以說這些作品具有永恆的真理（普遍人性云云），正如同科學被視爲物理自然的普遍真理。

⁹ 然而，Derrida 在《哲學的邊緣》(*Margins of Philosophy*) 指出：視語言爲 *com-municative* 本身就是來自於視覺世界的隱喻，並且在語言當中產生許多化身。於是，溝通典範便讓藝術史置身於一個循環隱喻的結網之中。

從而讓藝術史學科建構為一個融貫、具有說服力的學科。

再者，藝術作品又有別於其他人工製品，具有不可捉摸的內在意義或價值，因此，藝術既是對此人造編碼的特殊使用範例（假設 B.），並且本身具有自主性的編碼（假設 A.）。而對此設想所提出的不同說法，便構成藝術史理論的歷史。換言之，藝術史的論述空間是一種具有內在矛盾的想像空間。表面上為作品分門別類地佈署來讓符號的百科全書式系統得以成立，然而一旦涉及形式與意義之間的關聯，其內在仍然承襲基督宗教的神學——如同十八世紀人們尋求在機械裝置的宇宙當中尋找上帝的位置，以及十九世紀上半葉語言學與科學會合以論證終極因以及上帝在造化中的在場（presence）。

這麼看來，藝術史學科中的作品，猶如 Ernst Gombrich (1909-2001)《藝術與幻覺》(*Art and Illusion*, 1960) 所提及的透視立方體 (Necker Cube) 一般：同一個物體存在著不同的透視邏輯，使得觀者可以獲致不同的視象而來回振盪著；抑或是 Italo Calvino (1923-1985)《看不見的城市》(*Invisible Cities*, 1972) 中的 Eudoxia——既是秩序謹然的地氈紋樣，亦是混亂熙攘的都市萬象。

二、西方兩脈意義理論傳統¹⁰：現代符號學 v.s. 古典符號學

十七世紀西方對於人性所進行的哲學探討，與人類語言的源起、本性以及字詞與事物之間的關係，有相當密切的關聯。他們根據聖經記載亞當在墮落前為伊甸園裡的動物命名 (nomenclature)，以為人類的語言源於上帝的賦予，與自然一致，直指事物的本質與種類，天生內具而不證自明，而非人類社會後天的規約。由於語言本身就具有內在自主性，因此，相較於仰賴不完善感官的觀察以及（人的）有限的推理，對語言的研究才是獲取自然真知的確切途徑。

John Locke (1632-1704)《論人類的理解》(*Essay Concerning Human Understanding*)¹¹則對上述觀點提出批評，提出：文詞關乎觀念、而非事物，是觀念的符號 (as the Signs of their Ideas)、觀念的感覺性標誌 (sensible Marks of Ideas)；觀念並不必然與事物符應。語言並非如亞當命名那樣地指涉現實界的本質、亦非盤點現實界的清單。語言其實是由社群對其經驗世界的反省所構成，也就是說，語言是人們為了溝通方便所創造的一種特定而即刻的表意 (proper and immediate Signification)¹²，在臨

¹⁰ 既然十九世紀藝術史學的論述典範來自於當時的語言學，Preziosi 接下來便著手探討十九世紀語言學以及取鑒語言學的諸多學科背後所承載的符號學觀念。關於藝術意義理論的研究，一般溯及 Ferdinand de Saussure 的符號學。不過作者採納 H. Aarsleff 的語言學史論著《從 Locke 到 Saussure》(*From Locke to Saussure*, 1982)，認為 Saussure 並非符號學理論的開宗祖師，而是悠久傳統的巔峰，並開展二十世紀現代主義傳統。

¹¹ 這部著作寫了將近二十年，初版於 1690 年；Locke 自己修訂後第五版於 1706 年發行。Preziosi 個人推薦 P. Nidditch 所編輯的版本 (Oxford, 1979)。

¹² 大寫字首與斜體字形乃根據 Preziosi 文中所標示。

機應變的溝通交換之中並沒有必然的方向性，根本無從逆推至所指涉的事物。因此，現前的語言狀態並不必然指引某種過去「完美的」狀態，既非上帝所啓發、亦非自然而然；¹³而是規約而任意的符徵與符旨的關係，故文詞應當被視為捆紮觀念網絡的結。

就在 Locke 發展其語言論述之時，法國的宗教與學術社團——王港學派 (Port-Royal) 亦根據驗證上帝與人類關係的意義理論來發展一般的文法與邏輯。雖然王港學派的著作要到 1752 年才有英文譯本發行，但是在 1675-1679 年留滯巴黎期間，Locke 已然熟悉王港學派的學說，並且擁有其法文著作。¹⁴相對於 Locke 世俗性的語言觀，王港學派的修士們則是為求證明精神界的存在而著重於意涵與再現的理論。

王港學派最基本的符號典範為彌撒程序中聖餐禮的原意——耶穌的聖體 (Eucharist)，亦即耶穌取麵餅予使徒，說道：「這就是我的身體。」(*Hoc est corpus meum.*) 神聖性與無限性無法為有限的物質所再現 (re-presentation)，而必然於有限的物質世界當中呈現 (presentation)、在場 (presence)。故上帝就呈現於世間的物象，其中聖靈與物質、無限的世界與有限的世界、事物與符號彼此完成透明而圓滿的替換，耶穌聖體的存在、以及聖餐禮的程序，就是這樣一種「天」定而非任意的替換。聖餐不僅是耶穌身體的象徵符號、也不僅是我們對於隱藏於其後的上帝所作的緬懷，聖餐就是耶穌的身體，而非一個擬像 (simulacrum)。¹⁵ *Hoc* 不僅是 Charles Sander Peirce (1839-1914) 符號關係類型中的 index，它同時指示某種不在場的東西以及此在的具體事物。物體即是聖靈，符徵即是符旨，兩者在場而且同一。

聖體（肉身之靈）的觀念顯然與人類不朽的靈魂與腐朽的肉體彼此關係相應。其意義與再現的理論實與非物質的、精神的、深奧的情事掛勾。只要能夠以超越（人為的）隱喻的方法，在物質的領域中為非物質尋得一席之地，那就是神靈得以施展的所在，從而證成上帝的存在。此觀念在十七世紀時還牽涉到絕對君權相對於君王本人的問題。Blaise Pascal (1623-1662)《三論偉人之條件》(*Trois Discours sur les conditions des Grands*) 與《沉思錄》(*Pensées*) 即批評絕對君權合法化的過程，包含由再現所帶來一系列幻象般變化與替換的戲法，指出君王的再現（亦即其肖像）本來就是對聖體的諧擬 (parodies)。

Locke《論人類的理解》雖然並不用以回應王港學派，且僅限於他所關切的認識論問題，方才涉及到關於語言的理解。不過 Locke 明瞭自己的著述與本質天具的論點相對，能夠利用來作政治上的發揮——如藉以證成專制君權並壓制教會神權。他相當清楚地見到，那些贊同文詞代表事物實在的人從來不是化學家，而是煉金術士。Thomas Carlyle (1795-1881) 就曾說道 Locke 為人清明、謙遜、虔誠、沉著，卻為反宗教鋪路。

¹³ Locke 曾經指控，人們之所以誤以為文詞與事物之間是雙重的符應 (double conformity)，不是由於習慣，而是來自於亞當命名的教義。

¹⁴ 根據 J. Lough (Locke 停留於法國期間 (1675-79) 的閱讀情況) (*Locke's Reading during his Stay in France (1675-79)*) 一文以及 Aarsleff 的研究。

¹⁵ 亦即須將聖餐「等同」（而不是「當作」）耶穌的身體。

誠然，Locke 的觀點可說是世俗的、開放的、民主的。他反對隱密流傳的真理說法，講求開放、自由、雙向、尊重而負責任的討論，其中的原則是教導學習的，而不是少數人施之於他人的一種不可質問的威權。這樣的語言觀也是 Etienne B. de Condillac (1715-1780) 以及十八世紀學者們所共享的基本原則，為往後如 Ferdinand de Saussure (1857-1913)、Wilhelm von Humboldt (1767-1835) 等反對本質論的現代語言學研究奠定基礎。¹⁶不過，在十九世紀初的英法地區，由於法國大革命引發人們對於自由、進步思想的恐慌，指責 Locke 與 Condillac 等人所提出的說法應該為瓦解舊制 (ancien régime) 之下恆定真理所造成的災難負責，因而使得 Locke、Condillac 所懷抱崇尚理性的世俗主義為 Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)、William Hazlitt (1778-1830) 等人視為惑眾妖言而遭受誤解與誹謗，直到 Hippolyte Taine (1823-1898) 時才獲得平反。這不僅是社會政治方面的爭論，更深刻地在於意義觀念的分歧。¹⁷

在 Taine 之前主導法國知識界的是 Victor Cousin (1792-1867) 精神論式的折衷主義 (spiritualist eclecticism) 以及內省式哲學 (introspective philosophy)。Cousin 於 1829 年開始於巴黎發表一系列名為《哲學史教程》(*Cours de l'histoire de la philosophie*) 的演說，包含有 Locke 的學說，該教程於 1852 年翻譯為英文，然而 Cousin 有關 Locke 的論文則已經在 1834 年於英美地區發行，成為如劍橋等幾所大學的教學書目之一。Cousin 將 Locke 解釋為：(1) 一位感覺論者 (sensualist)——否定一切無法經過感官而只能透過理性獲致的偉大真理；(2) 與浪漫主義的激情 (enthusiasm) 相對立——Cousin 所謂的激情指的是理性聆聽自身，自以為是上帝在人間具有特定性質的回響，而在自然事實的秩序以及人類心靈的歷史中佔有一席之地。¹⁸

直到六零年代，法國的知識界才由 Taine 所主導。Taine 的思維可上溯到為法國大革命奠基、然而在十九世紀初期遭受壓抑的觀念學派 (les idéologues)¹⁹，也就是說可以

¹⁶ Saussure 認為本質論的語言觀預設文詞之前已然存有既定的觀念，而這種名稱與事物聯繫的位元過於簡單、不切實際。Humboldt 則說：「整個主體對客體的知覺方式必然在於語言的形構與使用。因為語言正是源自於這樣的知覺，它並非事物本身的複本，而是事物在心中產生的影像的複本。……人們生活中的事物主要是根據語言再現它們的方式而決定。」(“The entire manner of the subjective perception of objects is necessarily carried over in the formation and use of language. For the word originates precisely in this perception, it is not a copy of the object itself, but of the image it creates in the mind. (...) With objects man lives mainly according to the manner in which language brings them to him”) 轉引自 Aarsleff 《從 Locke 到 Saussure》。

¹⁷ 十九世紀初的教育形構也含有更高程度的壓抑、審查與控制，拿破崙在政策上仿效路易十四帝制，相應地，唯恐蘊含民主共和思想的希臘研究遭受排斥，代之以羅馬帝國以及中世紀的研究蔚為風尚。此外，在哲學方面，還有來自於德語地區的 Kant 與觀念論對 Locke 的經驗論提出強烈的批評。

¹⁸ 亦即，人與上帝相連繫的天人感通信念。

¹⁹ 在十九世紀初反對革命、回歸舊制的聲浪中，觀念學派是一群仍然延續啟蒙時代思維（特別是 Condillac）的學者，“les idéologues”這名稱源於 Destutt de Tracy (1754-1836) 《觀念原理》(*Éléments d'idéologie*)，此外，觀念學派還包括了 Comte de Volney (1757-1820) 與 Cabanis (1757-1808)，他們聚集於 1795 年所創設的師範學院 (École Normale)，在拿破崙帝制之下備受打壓。Comte de Volney 比 Condillac 更具有實事求是的精神，他也對法國十九世紀精神主義運動的代表 Maine de Biran 有所影響。詳見 S. J. Frederick Copleston, *A History of Philosophy*, vol. IX

再上溯到 Condillac 與 Locke。而我們將就以下三點得知：一方面，有別於嚴格的實證主義者 Auguste Comte (1798-1857)、以及精神取向的 Cousin, Taine 以 Emile Durkheim (1858-1917) 所形容「理性論式的經驗主義」(rationalist empiricism) 取代單純的理性論或是經驗論；另一方面，Saussure 的符號學其實發展於十九世紀下半葉 Taine 對 Condillac 與 Locke 論述加以復興的知識氛圍中。

第一，Taine 同 Locke 一樣認為感覺並不顯現實體，而是我們以為是事實的符號，因而我們所認識的物理世界應當化約為符號系統。Taine 以紙張的一體兩面來比喻心物共生共存的關係。而 Saussure 在《一般語言學教程》(*Cours de linguistique générale*) 也使用了同樣的比喻來講述符徵 (*signifiant*) 與符旨 (*signifié*) 的關係，申明聲音並不孤立於思維、反之亦然。

第二，Taine 主張將自然科學的方法應用到人文科學當中：他取鑑 Georges Cuvier (1769-1832)²⁰ 的比較解剖學 (comparative anatomy)²¹ 發展共時結構的觀念 (“*la liaison des choses simultanées*”)，以及由 Saint-Hilaire 發展歷時、或者說是事物延續 (“*la liaison des choses successives*”) 的觀念，鋪陳於 1865 年起發表於美術學院的演說錄《藝術哲學》²² 中。

第三，收錄於《藝術哲學》第二卷的〈藝術中的理想〉 (“*De l’Ideal dans l’art*”) 並提出「值項」(value) 的概念，以作為藝術史裡的時代特徵。Taine 認為，不同時代所發生「值項」的改變創造出新的系統。而藝術作品的意義、包括其價值，總是（包含藝術於其中的）文化系統的作用。歷史並非軼事的堆砌或是五花八門的資料，而是人類社會全體「心理機制」(psychological mechanics) 的表徵，他稱之為「整體歷史」(*histoire totale*) 或「心態的歷史」(*histoire des mentalités*)，歷史是有結構與系統的：「在文明當中，我們發現宗教、哲學、家庭生活、文學以及藝術形成一個系統，牽一髮而動全身，因此經驗老到的歷史學家就（整體當中）有限的部份資料即可進一步辨識、甚至是預測其他的質性。」²³

是故，藝術作品的意義實源於文化符號系統中的作用。在《英國文學史》中，Taine 提出歷史學家在分析對象時所要考量的三個面向：種族（內在因）、環境（外在因）、時代（前兩者所產生諸多效應的總合），此說法結合既定情境當中的材質研究及其形貌

(Search Press Limited., 1975), pp.19-21.

²⁰ 關於 Georges Cuvier 的生平、著作、思想，詳見 <http://www.ucmp.berkeley.edu/history/cuvier.html>

²¹ 解剖學是藉由解剖軀體以研究身體各部位的性質及其組成，從而理解生物的外形、結構和空間關係。比較解剖學的重點在於描述和比較不同動物的外形、結構和功能。Preziosi 並以 Cuvier 的比較解剖學作為典例，來探討十九世紀經驗科學擺盪於兩脈符號學傳統間的處境。筆者將其安排於本文的第三部分。

²² 《藝術哲學》分為兩卷出版，共收錄五篇 Taine 自 1865 年於美術學院所發表的演說稿。

²³ “In any civilization we find that religion, philosophy, family life, literature and the arts form a system in which any change entails a general change, so that an experienced historian who studies some limited portion of it discerns in advance and almost predicts the quality of the rest.”

的歷時變化。Saussure區別langue與parole，便襲自Taine對於系統與結構的執念。Taine與Saussure都感覺到，文化系統或是潛在結構的變化起因於parole，因此，文化史家的主要任務就是要專注於Taine所謂的*les petits faits*（雞毛蒜皮的小事），因為細節會透露出整體系統的歷史變化。總而言之，Saussure於《一般語言學教程》中所提出的議題，本來就是籠罩於法國十九世紀晚期由Taine所主導的知識氛圍當中，藝術史以及其他經驗學科亦然，也就是說，Saussure的符號學（sémiologie）對意義與形式的區別與討論，早已遍及1875年以後許多的研究領域裡頭。

三、解讀符號的「科學」方法 (Zadig's Method)，十九世紀經驗科學與結構語言學的發展

1880年，在一連串關於 Charles Darwin (1809-1882) 發現的論文當中，Thomas Huxley (1825-1895) 將 Zadig's Method²⁴ 定義為一種占卜與解碼的程序，廣泛存在於歷史學、考古學、地質學、星相學、古生物學，甚至還包括了醫學、筆跡鑑定、以及藝術史當中的鑑定學。²⁵ 猶如 Freud 自敘早在認識精神分析之前便對俄國藝術鑑定行家 Ivan Lermolieff 的讚賞：透過對作品的整體印象、留意於作品的主要特徵與不起眼的細節，從而辨識真偽、並為作者不明的作品推測出可能的作者，其前提在於：每位藝術家都以其個人獨特的方式來製作與處理。在 Freud 看來，這種方法與精神分析的技術有相當密切的關係。更有意思的是，Ivan Lermolieff 其實是個化名，他真正的身分是義大利人 Morelli (1816-1891)。

Morelli 的藝術鑑定技術得上推兩百年至教皇 Urban VII 的首席物理學家 Giulio Mancini。²⁶ Mancini 與 Galileo 同屬於 Lincei Academy 的成員，著有 *Some Considerations Concerning Painting as an Amusement for a Noble Gentleman, and introducing What Needs to be Said*——本書並不是寫給畫家看的；其所訴求的讀者是雅愛文藝的玩家，教導他們如何辨識畫作當中不易模仿的細節，從而判斷真偽。Mancini 在一般的層次（時代）以及個別的層次（個別的作家或畫家）上將繪畫與書寫作類比，提出：筆跡暗示書寫的方式，而書寫作為個別身體所表現出來的特徵，乃是由靈魂所衍生的印象符號，鑑定者因而得以就筆跡推論原作者的個性。這種觀念與 1622 年 Camillo Baldi《論就書信辨識筆跡的性質》(*Trattato come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore*) 這件歐洲筆跡鑑定學最早的重要文本不無關聯。Galileo 也曾經以筆跡來比喻物理自然這部偉大的著作，也就是說，*caratteri* 被 Galileo 與 Mancini 時代的學者們以字面性或是隱喻性的方式使用著，表示可感知的物理對象涵攝著非實質的性

²⁴ 'Zadig's Method' 取自於 Voltaire (1694-1778) 的傳奇小說 *Zadig*，如詳下。

²⁵ Thomas Huxley, 'On the Method of Zadig' 發表於《科學與文化》(*Science and Culture*, London)。

²⁶ 關於 Giulio Mancini 以及鑑定學的研究，Preziosi 參考有：A. Marucchi 所收錄編輯 Giulio Mancini 文本 *Considerazioni sulla pittura* (1956-57)；以及另外兩部研究：D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947；Carlo Ginzburg, "Clues" 收錄於 *The Sign of the Three* (1983)。Preziosi 相當程度地取用 Carlo Ginzburg 的研究。

質——筆跡透露書寫者的人格，因此偽作必然有別於原作。儘管自然科學與人文科學所關切的目標有所差異，卻都使用著相同的隱喻以及符號的觀念。這兩種互補的研究進路在十九世紀的人文科學與社會學發展中，將有所合流。

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) 將這種見微知著的本領稱之為“little insights”，1745 年 Horace Walpole (1717-1797) 則稱之為“serendipity”。Voltaire 於 *Zadig* (1747) 重新改寫流傳已久的偵察傳奇，敘述如何就蹤跡判別行經的動物，後人對這種本領的描述加以渲染，例如憑藉雪地裡的足跡判斷過路人的心境。與 Voltaire 同時期的解剖學家暨古生物學家 Georges Cuvier 便將 *Zadig* 的方法運用於自己的學科領域當中。Cuvier 於 1795 年將比較解剖學原理引介給巴黎的人士，從 1800 年開始出版該主題的著作，講述如何根據各個部位的結構與關連作系統性的推論，從而就零星的細節重新建構動物整體。當時他在自然史博物館的演說吸引了廣大的聽眾，經常一票難求。Cuvier 宣稱自己的科學比小說中的 *Zadig* 更具有可信度，可見“*Zadig*”這個名字在當時已具有相當的代表性。如 Huxley 所言，*Zadig* 的方法廣泛運用於十九世紀八零年代各個學科，包括 Freud 的精神分析學及其所崇尚 Morelli 的藝術鑑定學，嘗試藉由不起眼的細節作為打開潛意識的鑰匙，顯然與前述 Taine 的符號系統觀密切相關。²⁷無論是筆跡、或者是症狀，都屬於 Peirce 符號關係分類中的 index。

在十九世紀九零年代時，Morelli 被批評為機械、嚴格的實證主義、或者是唯物主義。後人 R. Longhi 於《智慧與研究：1925-1928》(*Saggi e ricerche: 1925-1928*, 1967) 指責 Morelli 「唯物論者的陳述」、「就審美的觀點而言是膚淺而無用的」、「要不是缺乏對品質的感受、不然就是由於鑑定的狂熱而扭曲了對品質的感受。」美學家 Croce 也於《形象藝術之評論與歷史》(*La critica e la storia della arte figurativa*, 1946) 批評 Morelli 對作品的感性鑑賞脫離了該作品的脈絡。總之，大抵是就審美的立場來貶抑 Morelli 未嘗理解作品的精神性內容，只關注外在雞毛蒜皮的小細節。²⁸這些批評提醒了人們有關於符號的本性與地位的問題、以及它們所蘊含的意涵究竟為何。

回顧 Cousin 曾將 Locke 提出歷時遷化的經驗符號論對比於講究天人感通與觀念本質的浪漫主義激情，關於上述對於 Morelli 的批評，我們可以獲得一種參照。但因此以為這是人文與科學、宗教與理性的對立，其實並不正確。科學與神學是讓經驗知識合法化的兩條途徑，然而事實上這兩者並非截然對立，往往有所交疊，如 Galileo、Newton 等科學家所發現的物理律則，便以本質論為基礎，視自然現象為造物者所著述的書籍。在十九世紀，許多科學家仍抱持著本質論的觀念，使用 *Zadig* 方法的 Cuvier 以及任教

²⁷ Taine 的思維從他在六零年代中期於美術學院的演講課程開始發展，Morelli 的著述則稍晚於十年之後。雖然並沒有直接的證據可以證明他們之中誰採用了誰的研究法則，不過顯然有共通運用的方法程序瀰漫於十九世紀中葉以後的知識界。此外，Morelli 尚與推理小說家 Arthur Conan Doyle 有所結識，在彼此的著作中可以找到相似之處。

²⁸ Morelli 對此也心知肚明，於其著作 *Della pittura italiana* (1897) 得見。

於劍橋三一學院的 William Whewell (1794-1866)²⁹ 皆然。他們本於有因必有果的原理，主張萬事萬物背後必然存有終極因 (Final Cause) 以保證現象界的因果效應，而非歷時、偶然的變化。儘管 Cuvier 並未在他的科學當中提到第一因 (the First Cause)，問題在於他教聽眾不得不作（基督教與猶太教共有的）神聖起源 (Divine Origin) 的聯想。Cuvier 反對 Darwin 的生物進化論，因為演化論會對他重構生物組織的計畫造成威脅，因此他必須堅持：自造物伊始，世間諸般物種已然確定，科學家們只要加以觀察、描述、分類足矣。³⁰ 對 Cuvier 而言，推論是毫無必要的，因為所顯現的自然史已經是至高無上的神諭 (sublime oracles)。Whewell 則於〈關於觀念的箴言〉(Aphorisms concerning Ideas)³¹ 說：「古生物科學回溯斷裂卻又匯聚於不可見之點的線：這個（匯聚）點是道德與精神的源頭，也是自然世界的源頭。」³²

由於語言關乎人獸之別、以及事物秩序的由來，因此往往處於爭議的核心。在 Whewell 另外一本小著作《造物者的指示》(Indications of the Creator) 的論證當中，語言佔有重要的地位，其中認為文詞或人造物指示著神的聖靈或人的魂靈，神靈呈現於事物之中。學者的任務在於召喚既有的意義。《造物者的指示》的寫作動機在於回應當時 Chambers 所著《創造的遺跡》(Vestiges of Creation)——Chambers 承襲 Locke 的傳統，認為文詞或事物僅是個人或社會行為所導致的結果、所留下的遺跡，學者的任務是要就現象建構因果連結，但並非本質論者溯及神聖的終極因。在 Whewell 任教於三一學院期間，劍橋成為反對 Locke 哲學的基地，這樣的情況一直持續到 1860 年代。Chambers 與 Whewell 在語言觀念上的爭執，便是聖體符號學與現代符號學的對立：前者的符徵與符旨在密切的互動之中相類同；後者則讓意涵的理解得以具有更為廣泛的變化，造物主得以多元的途徑來造物、來讓事物指涉回歸祂自身。但這兩種對立的符號學傳統之間的界線並非涇渭分明，它們弔詭地在十九世紀所興起的若干現代學科中共生共存，甚至到二十世紀的結構主義與後結構主義仍然在處理著相關的問題。我們見到，在十九世紀時，語言學、比較解剖學以及科學方法等方面悉皆重申那被十八世紀經驗哲學所防堵的宗教本質論，弔詭之處就在於雙方皆以理性與科學之名來參加這場論辯。這對於學科論述的建立，乃至於個人、社會、歷史的意識形態，牽連至鉅。藝術史亦捲入其中。

像 Cuvier 這樣一位知名的學者曾被時人 John Holloway 尊為「維多利亞時代的賢者」(Victorian Sage)。所謂「賢者」總是要具有與眾不同的風格，不在於講述的內容，而在於其出色的言談舉止。Holloway 心目中賢者的典型是 Thomas Carlyle——對 Carlyle

²⁹ 關於 William Whewell 的生平、著作、思想，詳見 <http://plato.stanford.edu/entries/whewell/>

³⁰ 我們還有必要注意的是，運用 Zadig 方法進行觀察與推斷，卻為 Cuvier 以及 Darwin 所共享。Cuvier 以本質論的立場使用 Zadig 方法，但是 Zadig 方法本身並非本質論。

³¹ 收錄於其著作 *Philosophy of the Inductive Sciences* (1840 初版)。

³² "The Palaetiological Sciences point backwards with lines that are broken, but which all converge on the same invisible point: and this point is the Origin of the Moral and Spiritual, as well as of the natural world."

而言，文詞的意義並不在於字面上的推理，而是去探求那若有似無的深切真諦。也就是說，「維多利亞時代的賢人」毋寧是藉由結構性的語言學、辭源學、還有科學來傳播老舊的智識道統：文詞系統當中蘊含奧秘的真實，各個文詞絕不僅是任意的符號，而是聖靈的殿堂。Honoré de Balzac (1799-1850)《人間喜劇》(*La Comédie humaine*) 中的傳奇哲人 Louis Lambert 便是這種守舊賢者的寫照，他以爲文詞由先在的靈魂烙印生動的力量，因而言說與思維之間有著神奇而不可思議的互動關係。我們如果將文詞改成為繪畫，便成為藝術史與藝術批評的論述——藝術作品都烙印著發自靈魂的生動力量。延續王港學派的神學傳統，藝術史學的任務被認為是在筆跡或是鑿痕（亦即 Taine 所謂的 *les petits faits*，甚至連筆誤之處都不可輕忽）之中發掘作品本然的意義——亦即藝術家精神留存於其中的生動力量。由於沒有觸及到這個層次，Morelli 便被指責無法引導讀者去「理解作品的精神性內容」，猶如 Cousin 給 Locke 扣上感覺論者的標籤。

前述藝術史學科興起時的方法策略與意義條件乃是讓藝術作品成為一種精神分析的對象 (analysand)，並建立全景敞視的檔案庫，以確保研究對象分明並且相關，因此是一種將知識空間化或者格式化的技術。然而藝術史作為一個學科傳統，本身便包含了兩種互相衝突的意義觀點，以一種「漂浮的系統」(system of flotation) 懸著兩種對立的符號學而運作著：藝術作品是一種文化系統下具有「審美意涵」(aesthetic significance) 的（人造）物品；同時又是文化之外「不可化約、甚至是神秘的」自主物體。猶如 Pascal 的批評：君王的肖像是耶穌聖體的諧擬。在現代符號學的觀念上，藝術作品是個人或社會的產物，不僅作為 index（個人或社會所留下的痕跡）之外，而且在文化脈絡中發揮 iconic 與 symbolic 的意指作用；至於聖體符號學的觀念方面，主張藝術作品本身便具有自主的神聖性，而外在於文化脈絡。在藝術史學科的運作中，現代符號學與聖體符號學的匯聚之處在於兩者皆同意藝術作品的功能在於意指 (mean)，藝術史家的任務在於為作品加以闡釋或閱讀，以解釋 (ex-plicate)³³ 作品在審美上的複雜性與密度。然而，一旦詢問審美對象的意義本質：藝術作品如何意指？如何構成恰當的閱讀？分析的結論究竟在何方？——兩種符號學的分歧便出現了。

相較於符號觀念的衝突，方法學的差異反倒是衍生性的次要問題了。藝術史學的論述空間確實由各種方法摻雜而構成，問題不在於其有如生物繁殖演化而有先後順序，而是各種觀點的實踐彼此互相抹銷、改寫、重疊著。因此，要為藝術作品作歷史分期、或者是為藝術史的闡釋方法書寫確定的系譜，這一切都是妄想。儘管如此，現代藝術史學其實也只有這麼一道普遍性的方法：十九世紀晚期經驗科學所發展出來的實踐傳統，其中涵納著十六世紀的解碼技術（亦即所謂 Zadig 的方法）。

藝術史家與評論家們普遍地將擬人法 (anthropomorphic) 運用於藝術作品，Vasari 便將「人與其作品」(the-man-and-his-work) 以及「人作為一件作品」(the-man-as-a-work) 合併起來；反過來說也成：藝術作品如同一個人，作品的某些屬性呼應於有機的個性，

³³ ex-plicate 原來字面意是將皺摺揭開來，與 un-fold 同義。

整件作品便是精神的體現，而具有生動的活力。由這個隱喻核心衍生出一連串看待藝術作品特性的設想：藝術作品具有相對的自主性、獨特性、以及某種內在的精神，猶如筆跡鑑定一般，藝術史家考察著藝術作品的面相學，即使在現代的學科架構當中，依然與淵源於聖體傳統的擬人觀掛勾著，以這樣的設想來處理學科裡研究對象的符號意涵。簡而言之，從 Vasari 與 Alberti 以來，藝術史方法的方法（儘管歷經許多變化）本身就是隱喻。然而它卻忘卻了自身於意識形態、宗教、哲學上的歷史緣由所導致的隱喻性格 (metaphoricity)，而自以為是理所當然、不證自明的科學知識。因此，隱喻並非直截了當的境況，反倒以沒有隱喻性的純粹知識現身，這正是藝術史學科的諷刺所在。

事實上，連 Locke 傳統下論調頗為激進的 Saussure 也曾經使用身體與靈魂的結合（身體是符徵，靈魂是符旨）來比喻語言符號一體兩面的性格，以求讀者理解，因為「符徵與符旨」對應於「感覺與智識」，而讓古老的神學思維竄入現代的結構語言學。³⁴ 身體與靈魂的結合——這個其實 Saussure 不甚滿意的隱喻，其意思在於：具體的符徵與抽象的符旨（概念）相對而互補，它們密切關聯卻又截然有別，我們總是要透過前者來推導後者，猶如人的意義就在於其精神本性。思維獨立於語言，概念獨立地存在於符徵之鏈以外，而具有自身的生命與歷史。如相對於身體的靈魂——它不僅是非實體性的、非物質性的，而且是不朽的，本身具有超越於身體的生命。所以 Jacques Derrida (1930-) 才批評：符號的概念並不能全然以規定成俗而嶄新的方式來使用，Saussure 依然承繼古典的「超越性符旨」(transcendental signified)——作為一種逃脫不了符徵之鏈的自指涉、或空指涉³⁵。

在藝術史所通用的語言當中，意義還具有另一層性格：溝通。藝術作品是用以指涉、傳達特定事物、概念、意向、觀念的媒介。無論是 Saussure 所謂的符號或者是「形式-內容」的配對都含有這樣的觀念。Saussure 所提出的論述模型為後來的結構主義傳統鋪路，而二十世紀的藝術史學就身處於這樣的論述機制當中。以「溝通」、「傳達」的概念將兩種對立的符號觀加以等同，延續著古老的言說中心典範 (verbocentrist paradigm)。

四、就 Panofsky 與 Mukařovský 探討二十世紀藝術史學對符號學傳統的因襲與問題

Erwin Panofsky (1892-1968) 也以為：「內在的意義或內容...或許可以被界定為一

³⁴ Roman Jakobson 於《論一般語言學》(*Essais de linguistique générale*, 1963) 說：「所有一般的符號或者是特定的語言符號的構造型標誌 (constitutive mark) 都棲居於其雙重性格：一切語言單位都具有彼此合致的兩個面向：一方面是感覺的 (sensible)，另一方面則是智識的 (intelligible)——一方面是 *signans* (Saussure 的符徵 (*signifier*))，另一方面則是 *signatum* (Saussure 的符旨 (*signified*))。」「

³⁵ 符徵所指涉的概念，總還是（作為符徵以）指涉到另一個概念，與意圖指涉的實質事物永無瓜葛。

統整的原則，它作為可見事件及其智識意義的基礎並加以解釋，甚至決定該可見事件所採取的形式。」³⁶所以 1975 年 G. C. Argan 才說：「藝術史中的 Saussure 並非 Wölfflin，而是 Panofsky。」二十世紀中葉以後，由於藝術史學界對於符號、方法學以及學科自身歷史的關切，而對 Panofsky 的藝術史研究與圖意學方法產生相當的興趣（例如 J. Bonnet、A. Chastel、H. Damisch、M. Holly、M. Podro、A. Roger 等人），以 Roman Jakobson (1896-1982)、Claude Lévi-Strauss(1918-)、Roland Barthes (1915-1980) 所提出的結構主義理論為基礎，從而對二零年代左右德語藝術史學界當中的結構研究 (Strukurforschung) 學派提出反應。

Panofsky 試圖要將藝術作品拉回到歷史現實中，建構一個阿基米德槓桿使得藝術史學科得以擺脫本質論的循環，所謂阿基米德槓桿，筆者採取 Michael Podro 《批評的藝術史家》(The Critical Historians of Art, 1982) 專論 Panofsky 的章節中的說明，整理如下：

Panofsky 認為，學者個人對於藝術作品外貌的描述、或者是考證作品成形的因果歷史，都未能對藝術作品的意涵提出確切的闡釋，有鑑於此，Panofsky 所努力不懈的，就是要建立一個作為闡釋判準的絕對觀點，使得所有藝術品內在的結構因素都能獲得釐清，以確切指出藝術作品的特色所在，顯示藝術史如何把一件作品當作藝術作品來看待。這一方面對抗形式主義的主觀性³⁷，另一方面避免將藝術史化約為某種藝術發展或是特定作品的源流追溯³⁸。換言之，Panofsky 有意把對視覺性與歷史性對象的關注轉變成為對藝術品的闡釋性關注 (interpretative remarks)，揭示作品堪為藝術作品的突出意義究竟何在。

1920 年 Panofsky 〈藝術意志的觀念〉(Der Begriff des Kunstwillens) 便為系統性藝術研究 (Kunstwissenschaft 亦即藝術學) 提出清楚的規劃：(1) 它的研究對象一定要由（藝術作品之所以是藝術作品的）必然性所掌握，而不僅是歷史性的；(2) 無論是內容的歷史、抑或是形式的歷史，唯有參照現象以進行歷史檢驗，方得以闡明藝術作品的現象，它並沒有任何以其自身為基礎的更高層知識；（亦即否定研究對象的現象以外已然存有本質性的原理原則）；(3) 考察特定圖像形式如何獲致內在的融貫性。

Panofsky 援引 Riegl 所提出的「藝術意志」尋求對藝術作品的闡釋性理解。他反對：(1) 僅藉由觀察作品就能瞭解藝術家的意向，因為這樣的程序將會是一個過於侷限的（解釋）循環；(2) 由觀者情感的、或是移情的反應獲得闡釋的原則，因為我們並沒有方法檢驗其適宜與否；(3) 僅是依賴藝術家對於自我意向的陳述，畢竟並不是

³⁶ "Intrinsic meaning or content. . . may be defined as a unifying principle which underlies and explains both the visible event and its intelligible significance, and which determines even the form in which the visible event takes shape."

³⁷ 亦即對 Wölfflin 《藝術史的原則》提出挑戰。

³⁸ 如 Warburg 考察作品在文化脈絡中的意義，該作品並不具有審美的意義或價值。

每位藝術家都有論述³⁹，況且藝術家自己的理論也有可能與其作品背道而馳，而理論本身仍然是有待釐清與解釋的。

然而，所謂藝術作品內在融貫的一致性 (coherence) 為何？Panofsky 自 Kant 《堪為一門科學的未來形上學導論》(*Prolegomena to any Future Metaphysic which is to rank as a Science*, 1783)⁴⁰ 借取「因果結構」(causality) 作為其闡釋計畫的絕對觀察點，使得主體對世界的判斷得以成為科學的判斷，從而與個人的報導相對。藝術作品之所以融貫一致乃是緣於兩個互補因素——主體性與客體性——的解決方案。事實上，在此 Panofsky 的思路與 Hegel、Cassirer 密切相關。

在 Preziosi 看來，Panofsky 的阿基米德槓桿計畫仍是藉由新康德主義的形上學典範⁴¹來處理「形式-內容」這個二元連結，最終注定維繫著那神秘的隱喻裝置，無法超越古老而生硬的解碼程序，僅是讓圖意學這一套技術更具有系統性、更加地有效、而且有益於教學。⁴²至於 Panofsky 與符號學、與當時其他藝術理論的關係究竟如何？Preziosi 保留地表示：或許 Panofsky 的確對於當時語言學研究當中的符號學論述並不熟悉，由於 Panofsky 所留意的是 Ernst Cassirer (1874-1945) 的著作（儘管在思辯上不及於 Cassirer）。關於 Panofsky 時代的藝術符號觀，Preziosi 將討論的焦點轉移到布拉格學派⁴³的藝術史學者兼藝評人 Jan Mukařovský (1891-1975)。(然而 Panofsky 對布拉格

³⁹ 如 Dürer 留有著述而 Grünewald 沒有、Poussin 有而 Fragonard 沒有。

⁴⁰ 這部著作是 Kant 在批判期之前對 David Hume 的反動。

⁴¹ 不過 Preziosi 特別提醒讀者，Panofsky 藉由對 Riegl 的批評來建立藝術史研究的阿基米德槓桿，乃策略性地與 Wölfflin 對立，這早就發生於他與 Ernst Cassirer 結識之前。

⁴² Panofsky 的〈圖意學研究〉以及〈藝術史作為人文學科〉為研究的實踐奠定理論基礎，在戰後的美國相當知名。但 Preziosi 判斷其理論與方法旨趣似乎並沒有在美國的大學系統當中發現肥沃的土壤。(〈圖意學研究〉原來以導言形式發表於 *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Arts of the Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1939)，後來收錄於《視覺藝術的意義》(1955) 第一章；〈藝術史作為人文學科〉原來發表於 T. M. Greene 所編輯 *The Meaning of the Humanities* (Princeton University, 1940)，後來作為《視覺藝術的意義》的導言。)

Holly 《Panofsky 與藝術史的基礎》(*Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984) 中反諷地說 Panofsky 的方法：「讓一個大學教授能夠說出諸如這樣的話：『Arnolfini 肖像中的狗並不真的是一條狗；牠代表的是夫妻間的信賴之意。』」Holly 的本意是要申明 Panofsky 從來沒有把圖意學看作是這樣一種技術。H. Zerner 則乾脆指出：「Panofsky 的後繼者忽略了他理論上所下的功夫，只把圖意學弄成一種破解密碼的技術...而最糟的是圖像學的解碼通常都取代了意義。」

J. T. Mitchell 《圖意學：形象、文本與意識形態》(*Iconology: Image, Text, Ideology*, 1985) 首章「What is an Image?」則輕描淡寫地提及：Panofsky 擔心他的圖意學會成為新的占星術。Panofsky 原來是在〈圖像學與圖意學〉中強調圖像學 (iconography) 與圖意學 (iconology) 的差別：「我以為圖意學乃是轉為闡釋性質的圖像研究，因而成為藝術學的一份子，而不僅僅（若圖像學那樣）限於統計調查的初步角色。不過，可想而知地會有些危險，就是圖意學不似人類學之於人種誌，反而會變成占星學 (astrology) 之於天體製圖學 (astrography) 的關係。」(筆者在此參考李元春的中譯版本 (台北：遠流，1997)，頁 37) 同樣是對於圖像解釋有效性的問題，Mitchell 的討論脈絡則放置在 image 的不同型態、用法，以及圖像文字相互交錯、爭執的歷史源流之中。

⁴³ 布拉格學派創立於 1929 年，以《布拉格語言學派的研究》(*Travaux du Cercle Linguistique de Prague*) 為題發表一系列關於語言、文學、美學的研究成果。該學派由布拉格大學的英語教授

學派是否知曉，也無法確定。）

Mukařovský 對瑞士的 Saussure、美國的 Peirce、德國的語意學者 (sematologist) Karl Buhler (1879-1963)、以及由 Jakobson 引進的俄國形式主義傳統相當熟稔。他在 1934 年〈藝術作為一種符號事實〉(*L'Art comme fait sémiologique*) 文中提出：「結構概念的基礎在於整體藉由其部份之相互關係的內在統一：不僅是透過積極的關係、一致與和諧，而且尚由於矛盾與衝突。」⁴⁴結構是一種辯證的概念，與 Saussure 的符號學說一致，而且與 Taine 在 1865 年美術學院的演說遙相呼應。換言之，該文將結構的概念擴張到包含一般的符號理論，在其中，審美對象被視為服務於特定社會功能的一種符號系統：

若缺乏一種符號學導向，那麼藝術的理論將會傾向於把藝術視為純粹的形式結構，或者當作是創作者的心理甚至是生理狀態……或者議題所及的環境裡意識型態的、經濟的、社會的、或者是文化情境的直接反映。這會使得理論者若非視藝術的演化為一系列的形式變化，不然就是全然拒絕演化（如同近來美感心理學的趨勢）、或者視為外在於藝術的演化上所做出的被動評論。只有符號的觀點能夠讓理論家肯定其藝術結構的自主存有與本質性動力，並且將藝術的演化理解為一種內在的過程——但卻是一種與其他文化領域的演化保持辯證關係的過程。⁴⁵

這番話總結了德語藝術史學界在過去半個世紀以來兩難的掙扎，也彷彿一張描繪各種藝術史學立場的地圖 (map)——我們大可把 Wölfflin、Riegl、Dvořák、Warburg 等人加以對號入座、安置於其中。

Panofsky 把他的阿基米德槓桿計畫定位在 Locke 之前 Cesare Ripa 的 *Iconologia* (1593 年於羅馬出版)，從而發表圖意學的解決方案。〈圖像研究與圖意學〉文中提出圖像闡釋的三階層 (synoptical table)：前圖像描述 (Pre-iconographical description)、圖像

Vilem Mathesius 所奠基，他深受於 1920 年自莫斯科遷至布拉格的 Jakobson 所影響，而 Jakobson 將俄國在語言、文學、美學上的形式主義引進布拉格。布拉格學派與新康德哲學（以 Cassirer 《象徵形式哲學》(1923-29) 為代表）、俄國形式主義決裂，朝向結構主義的建立，提出有別於完形 (Gestalt) 或整體 (Ganzheit) 的結構說。

⁴⁴ "The concept of structure is based on an inner unification of the whole by the mutual relations of its parts: and that not only by positive relations, agreements, and harmonies—but also by contradictions and conflicts."

⁴⁵ "Lacking a semiotic orientation, the theorist of art will be inclined to regard the work of art as a purely formal structure or, on the other hand, as a direct reflection of the psychological or even physiological states of its creator or (...) of the ideological, economic, social or cultural situation of the milieu in question. This train of thought will lead the theorist either to treat the evolution of art as a series of formal transformations or to deny evolution completely (as in the case of certain currents in aesthetic psychology) or, finally, to conceive of it as a passive commentary on an evolution exterior to art. Only the semiotic point of view allows theorists to recognize the autonomous existence and essential dynamism of artistic structure and to understand the evolution of art as an immanent process but one in constant dialectical relationship with the evolution of other domains of culture."

分析 (Iconographical analysis)、圖意闡釋 (Iconological interpretation), Panofsky 強調這其實是藝術作品整體中的三個面向, 在研究的途徑上, 三種看似毫不相關的運作, 其實相融為一不可分的有機過程, 彼此互相依賴、修正, 而構成一個內在融貫的闡釋。闡釋的過程始於前圖像描述, 最後仍回返至前圖像描述。

Mukařovský 的觀點則與 Panofsky 截然不同, 屬於 Locke、Taine、Saussure、Peirce 的現代符號學傳統。有鑒於形上學擅場於當時的藝術史學科——總以為藝術是某種精神 (Geist)、意志 (Wollen) 的物質性反映, Mukařovský 所謂的 (藝術與其他文化領域所進行的)「辯證」使得藝術作品的「內在性」及其「自主存有與本質性動力」亦源自於社會、文化、以及歷史的產物, 作品用以產生、呈現內在質性, 亦再生、再現其內在質性。⁴⁶換言之, 藝術作品是作為動態辯證過程的整體, 屬於一般符號理論, 而不是作為一個載有靈魂的有機身體。從而克服「超驗本質」與「內在融貫」的設想。

Mukařovský 的說法似乎有助於擺脫形上學式的「形式-內容」二元連結, 然而卻仍舊無法超越某種符號本身的言說中心典範 (verbocentrist paradigm)——藝術作品負有表達、傳意、溝通的功能, 藝術史學把作品的研究視為文本的閱讀, 分析、揭示其內在意義。這就是為什麼儘管 Mukařovský 與 Panofsky 分別屬於不同的符號學傳統, Preziosi 卻斷言他們在某種意義上是有所互補的。〈藝術作為一種符號事實〉論說:

藝術作品具有符號的性格。它不能夠被定義為創作者個人的意識狀態、也不能被定義為接收者所獲致的情態、更不能被定義為人工製品。藝術作品作為一種「審美對象」而存在於整個群體的意識之中。可感知到的人工製品僅是群體意識的外在符徵, 與非物質性的審美對象有所關聯; 唯有個別意識狀態共通的情況下人工製品才被當作審美對象。⁴⁷

也就是說, Mukařovský 認為所有藝術品都是自主的符號, 它是一種: (1) 作用為可感知符徵的人工製品; (2) 在群體意識中產生意指作用的審美對象; 此外, (3) 它與符旨的關係決定於既有的歷史環境中的社會、哲學、宗教、政治、經濟所交織的脈絡總合。這麼看來, 梳理這些藝術作品所處的關係網絡、釐清藝術作品由此所衍生的意義, 才是藝術史學的任務所在。

Mukařovský 對於藝術作品具有符號性格的看法, 乃是將 Saussure 的符號學延伸到語言以外的其他領域, 並且留意 Peirce 對符號邏輯的三分法。布拉格學派對語言學與

⁴⁶ "The work serves to produce or to present immanent qualities, that is, as much as it reproduces or represents them."

⁴⁷ "The work of art bears the character of a sign. It can be identified neither with the individual state of consciousness of its creator nor with any such states in its perceiver, nor with the work as artifact, that is, not wholly with any of these three. The work of art exists as an "aesthetic object" located in the consciousness of an entire community. The perceivable artifact is merely, by relation with this immaterial aesthetic object, its outward signifier; individual states of consciousness induced by the artifact represent the aesthetic object only in terms of what they all have in common."

詩學的關係的看法，呼應於 Gombrich《藝術與幻覺》所言：「對於散文的語言沒有體認的話，詩的研究就仍然是不完整的；同樣地，我相信，藝術的研究將愈益需要視覺形象的語言結構學研究來補強。」⁴⁸Gombrich 努力地要在視覺幻象、漫畫、視知覺之中尋找「視覺影像的語言結構」(a linguistics of the visual image)。同樣地，Mukařovský 廣泛地關切著電影、戲劇、文學、藝術、以及建築等各種文化領域的意義與再現問題。⁴⁹問題在於，將藝術作品類比於語言的適用範圍如何？Preziosi 認為 Panofsky 與 Mukařovský 都沒有對此多所著墨，然而這卻是藝術史學處理圖像所一再面臨、並且亟待解決的困擾，在此將 Preziosi 的討論條列為以下兩點：

第一，意義的基本單位為何？藝術作品是否作為一個完整的符號單位？或者如語句那樣得以分解為單字位元——猶如各種特徵所構成的系統？Panofsky 的作法是把藝術作品看待為特徵或是母題的集合，分析的工作乃是讓這些母題或是圖樣對應於時空流轉中類似圖樣的類別，並藉由文本的參照來對圖樣加以分門別類，這樣一來，作品的意義便是來自於形象的變化或者是對文本材料的闡釋；問題是文本本身的意義也是不穩定的。⁵⁰Mukařovský 則沒有釐清意義的單位、以及其所謂「作為符號的藝術作品」是否得以作為延伸發展的基礎。

第二，藝術作為一種符號系統，它與其他文化製品的系統間的關係為何？Gombrich 以隱喻的方式將視覺藝術類比於語言中的詩。如果詩的語言構成一般語言中的特例，那麼藝術能夠成為什麼樣的特例之物呢？當散文獲致某種條件（以某種方式使用、或者是在某種感知脈絡中）就構成為詩，那麼把視覺藝術視為特定脈絡中對於視覺經營 (visual articulation) 的特定用法，這似乎是個輕而易舉的延伸。然而問題是能否藉由 Gombrich 所謂「視覺形象的語言結構」來定義一種「藝術的語言」？而就〈藝術作為符號事實〉一文，Mukařovský 對於藝術作品作為一種自主性符號系統的定位是含糊不清的：藝術作品一方面是與整個文化系統緊密相繫的關係樞紐，另一方面又是創作者與接收者之間交流的媒介。若根據前者，藝術作品便能夠代表時代、顯現該時代的視覺特質，但是這麼一來藝術作品與其他人工製品的差別又何在？或者說藝術品是更為複雜而深刻的人工製品？若根據後者，那麼藝術作品便構成為一種用以引發另一種現實的感知現實，也就是說，藝術作品是集體意識中所共感的意涵（亦即

⁴⁸ "Just as the study of poetry remains incomplete without an awareness of the language of prose, so, I believe, the study of art will be increasingly supplemented by inquiry into the linguistics of the visual image." 簡而言之，Gombrich 提出這樣的類比：{詩：散文的語言}={藝術：視覺形象的語言結構}。

⁴⁹ Mukařovský 將其結構符號學應用於建築的領域，論述建築的多重意義，稱之為「功能性水平」(functional horizons)，為建築所提出的「多功能典範」(multifunctional paradigm) 與 Jakobson 為溝通所提出的「多功能典範」(multifunctional paradigm) 相類同，而且他們都注意到詩學或美學的功能要角。由於他們在三零年代共事，我們因而無法斷定究竟是誰影響了誰。

⁵⁰ 所以 Preziosi 提及 Damisch 指責 Panofsky 承襲自 Ripa 的圖意學是一種文本的化約主義 (textual reductionalism)——文本性地將意義與題材合併在一起。

Mukařovský〈藝術作為符號事實〉文中所謂的「審美對象」的外在符徵。

總而言之，Mukařovský 的符號說卡在來自於 Saussure 的語言學以及傳統藝術史的各種觀點之間。最後，其「作為符號的藝術作品」是來自於語言訊息溝通的隱喻——藝術作品是由作者到接收者的傳達媒介。Mukařovský 仍然把我們帶回了古老的傳統原地，與 Panofsky 的圖意學同出一轍。

五、後結構主義下對於藝術史學科的檢討

Preziosi 花了相當的篇幅批評 Michael Ann Holly 的《Panofsky 與藝術史的基礎》，其用意似乎在於作為當前省思藝術史學科的殷鑑，讓本文的討論延展至涵蓋兩重的層次——由藝術史學科處理藝術作品意涵的問題、以及對於藝術史學科進行後設研究的問題。我們順著 Preziosi 對 Holly 論點的評析（相互矛盾卻又密切相關的 I. II. 兩點），將會明瞭這兩重層次的共通之處——離心與向心的躊躇搖擺。（筆者）

I、Panofsky 的圖意學與 Peirce 的符號邏輯學共通，並且預示 Foucault 的考古學

Holly 的理解是：「圖意學就像是早期的符號學，它致力在人類歷史的表面上探索有意以及無意的形構規則的存在……Panofsky 很清楚地知道視覺藝術作為非語言的語言，表達蘊含意義的形式。」⁵¹(Holly, p. 44) 根據前述鋪陳已知，把藝術當作語言、說作品表達出某種觀念的、哲學的、宗教信仰的東西，這樣的典範在西方已然淵遠流長。再者，Holly 將〈藝術史作為人文學科〉中提出作品意義乃約定成俗的說法與 Peirce 所謂：「一切物質形象在它的再現模式中是約定成俗的」相比對，認定「圖意學計畫的基本宗旨」與符號學相同。(Holly, pp. 43-44) 並且引述 Joel Snyder 對於〈透視作為象徵形式〉的評論，認為該文乃是 Panofsky 最初的符號學 (protosemiotic) 研究。(Holly, p. 181) 這對於 Peirce 的符號邏輯學與 Panofsky 蘊含形上學成份的研究計畫都有所誤解。

Holly 尚且引述 Panofsky 在〈圖意學研究〉中所言：「在母題的選擇與呈現，圖像、故事、寓言的生產與闡釋，甚至為形式安排與技術程序所賦予的意義，其中所蘊含的基本原則」斷言 Panofsky 預示了 Michel Foucault (1926-1984) 的法國哲學史著作《詞與物》(Les mots et les choses, 1966)，Foucault 同 Panofsky 一樣關切「人類心靈的本質傾向」，而且相信心靈只能夠在其彰顯於歷史表層的產物當中認識，因此 Foucault 的考古學可說是 Panofsky 的圖意學(Holly, pp.185-186)。但是將 Foucault 的考古學化約為傳統智識歷史的形式，正是 Foucault 本人所反對的，顯示 Holly 對 Foucault 有相當嚴重的誤解。Holly 以為 Foucault 的考古學與 Panofsky 的圖意學合致，其實是任意選取

⁵¹ "Iconology, like early semiotics, was devoted to exposing the existence of the conscious and unconscious rules of formation that encircle a language and make possible its sudden emergence—both visual and linguistic—on the surface of human history. Panofsky clearly conceived of the visual arts as a nonlinguistic language whose expressive forms are laden with meaning."

Foucault 的文本來與 Panofsky 的文本作配對，匆促、膚淺、而不嚴謹。

總而言之，Holly 將 Panofsky 的圖意學與 Foucault 的考古學、Peirce 的符號邏輯學比對相擬，拼拼湊湊的佐證讓人有後見之明的感受。該書探討 Panofsky 的藝術史研究與其歷史脈絡的關係、及其與當代藝術史學方法論述的關係；卻相當可惜地並沒有觸及近來對 Panofsky 的興趣是由於圖意學理論與現代符號學方法之間可能的關係。Holly 承認，只能「假設而非證明」Panofsky 對於 Saussure 與 Peirce 的研究有所留意，理由在於他們分享著共同的認識論傾向(epistemological predispositions)，Holly 認為：「藝術史時而展現為當代思維的先驅，藝術史家在思忖其藝術家與作品所規劃的觀念對於其他的領域而言也是相關的。」⁵²Preziosi 推測，Holly 之所以會想要把 Panofsky 與當代的理論以及歷史著作相聯繫，或許是針對近來諸如 K. Forstre、S. Alpers 與 P. Alpers 所提出的非難：現前藝術史的批評動力都是來自於藝術史之外。Holly 有意對這些論調提出反駁，證明藝術史學的合法性。

II、藝術史學具有獨立發展的內在系譜⁵³

對於這樣的推斷，Preziosi 所掌握到的直接證據在於 Holly 提出：猶如 Wölfflin 認為繪畫作品風格因素，其他作品的影響更甚於直接觀察自然；Riegl、Wölfflin 與 Warburg 的藝術史學對 Panofsky 的影響更甚於其他研究領域 (Holly, p. 45)。將 Wölfflin 的形式主義應用在藝術史學科的理論，這說法讓藝術史學科顯現出一般學科所共通的期望——宣稱自己與其他的領域相關；同時證明藝術史學所根據的理論乃自成一個次於藝術領域的內在系譜 (infradisciplinary genealogy)。換言之，當 Panofsky 這樣早期的現代藝術史與早期的現代符號學「分享著共同的認識論傾向」時，我們亦毋須考量藝術史學科之外的符號學了。既然如此，那麼 Panofsky 的理論就有所限制，而有別於他所仰慕的 Ernst Cassirer；當代某些批評認為藝術史學方法其實是採用其他領域來處理意義問題，以此非難 Panofsky 是無效的，因此使得藝術史學科理論的研究者們大可放心地聚焦於 Panofsky 藝術史學在德語地區的前輩們。在 Preziosi 看來，這正是 Holly 這部著作最為侷限之處。因為，訴諸於（名為「藝術史學史」的）特定歷史的、或者（名為「藝術史理論」的）次學科的影響來證明 Panofsky 的理論是在封閉的系譜中所進行的演化，這樣的說辭意味著某種具有純粹性與自主性的學科。然而這對於 Panofsky 的閱讀是有所損害的，因為，儘管對於 Panofsky 是否知悉當時在語言學以及哲學領域的符號學說，然而人盡皆知 Panofsky 確實廣泛涉獵諸多領域的文本、素材，以撰寫出豐富的歷史論述。

* * *

⁵² "Art history was sometimes demonstrably in the vanguard of contemporary thought, and the ideas that historians of art formulated while contemplating their artists and artifacts became relevant for other fields as well."

⁵³ 就是在這一點上，Holly 同 Panofsky 一樣屬於本質論——以為藝術史學科具有內在本質而得以自主發展。

結構主義沿襲 Locke、Saussure 的現代符號學傳統，認為基本實體 (elemental entities) 並不具有固定的身分 (identity)，而是在諸多網絡互動之下、由某觀點所定義的整體。簡而言之，任何位元 (units) 都獨立於它們在不同系統中的值項 (value)。因而與古典的本質論符號觀——視符號為事物的再現 (representation)，具有固定的內在意義——相對立。至於後結構主義則是在結構主義之中所構成的一種自我批評，換言之，後結構主義是結構主義符號學與自己進行的一場解構性對話。如果現代主義的符號學是對於古典再現的解構，那麼後結構主義就是對結構主義作更進一步的發展，並且對觀念哲學 (idealist philosophy)——包括仍然保留觀念哲學的 Saussure 符號學——作更為深切的批評。「後-」(post-) 其實是一個誤導人的字首，讓人以為就在結構主義之後，事實上，後結構主義延續著結構主義的問題。

現今人文學科與藝術史部門的研究傾向於關切在「理論」範圍下意涵與「表象/再現」的問題，使得許多古老的爭議顯得無關緊要、或者置入現前的議題之中，產生並運作著許多更為自覺性地 (self-consciously⁵⁴) 論述與後設語言，心態 (mentalité) 日漸改變而使得學者得以在人文以及社會科學之中對意涵、再現這樣共通性的問題進行對話。越來越多的溝通網絡搭建起來以聯繫各種領域，使得今天這樣的情境與文藝復興早期的人文主義氛圍有某種難以言喻的呼應。「他者」的增加是打開（由學院機制的學科劃分所石化的）對話的契機。然而這樣的對話又遭受到凍結，因為學者們必須投入大量的勞力來檢視那幾乎各個是由政治、宗教、社會以及歷史的特殊情況所創造出來的物品，使得物品所意味的政治、宗教、社會、歷史意義淹沒了作品本身的特質而變得晦澀不明；至於邊緣而粗魯的反美學則是取消內在的美學價值，讓作品的內容徒留不幸而孤立的面向，而不是它們之所以可能作為美學的必要條件。

如前述，藝術史學從它制度化為學院科學以來，已經是徹頭徹尾的符號學事業。它對視覺符號的處理，其實不可避免地包含著古典的聖體說以及現代的結構主義兩種互相衝突的符號觀念，故 Panofsky 與 Mukařovský 兩人都離不開這種躊躇搖擺的處境。而在當前科際整合的情境下，恰是重新閱讀 Panofsky 與 Mukařovský 的時機，因為，一旦質疑他們的理論如同 Calvino 筆下 Eudoxia 的神諭：

像地毯和城市這麼不同的東西，居然有如此神秘的聯繫，有人因此求取神諭。神諭回答：這兩種東西之一，具有如同諸神賦予星空與這個世界的周轉軌道的形式；另一樣東西，就像所有人類的創造物一樣，只是近似的模仿。有一陣子，占兆者確信地毯協調的圖案有其神聖的起源。神諭就依這個意思來解釋，沒有引起爭議。但是，你同樣可以推測相反的結論：宇宙的真正地圖即是 Eudoxia 城，就像這座城市一樣，有著四處擴展、沒有定形的污漬，彎曲的街道，黑暗裡，在一陣灰塵、火光、水流中，房屋相互推擠，一一崩

⁵⁴ 同時也是難為情而顯得不自然地。

毀。⁵⁵

而這樣的質疑其實也同時反映出質疑者本身的雙重困境，從而促成藝術史學科的自我省察。換言之，我們對 Panofsky 的重新閱讀，必須超越那種（或許是真的）初期符號學的看法，亦不再透過 Kant、Hegel、Saussure 來看待 Panofsky，而是藉由 Karl Jaspers 所形容內蘊矛盾的 Friedrich Nietzsche (1844-1900)——在存在與解釋之間、在主觀性與客觀性之間、在取消自我與重構自我之間、在肯定與疑問之間、在虛實之間往復循環著⁵⁶——來理解 Panofsky 以及藝術史學科自身的操作演練。

⁵⁵ 摘引自王志弘的中譯版本（台北：時報，1993），頁 124。

⁵⁶ Preziosi 摘引自 K. Jaspers, *Nietzsche* (Chicago: Henry Regnery, 1969), p. 290. 由於字面性地強譯反而容易造成誤解，故筆者僅概述其意思，原文為：“[Nietzsche's] contradictions show us what he is driving at. Existence both provides and is a product of exegesis. It is regarded as a circle that renews itself constantly while seeming to annul itself. It is now objectivity and now subjectivity; it appears first as substance and then as constantly annulled substance; though unquestionably there, it is constantly questioning and questionable; it is both being and not-being, the real and the apparent.”