

破解 Watteau 神話——試析 Norman Bryson

”Watteau and Reverie”一文

姚建如

一、前言

Norman Bryson 於 *Word and Image* 一書序言中便闡明：「風格論的歷史以代代相繼的視覺風格的描述為己任。但於這熟悉且平靜的一端之外，卻有著另一個歷史，即語義的歷史。這一歷史不僅關係到意義，而且關係到兩方之間無休止的對抗，一方是尋找完滿且自主的圖像，一方則是排拒圖像攫獲那種原始完滿性的棄絕衝動，並試圖將之從目的轉為一種達到意義的手段。」¹這段引文足可建構 Bryson 之”Watteau and Reverie”一文的研究脈絡。於此文中，Bryson 從 LeBrun (1619-1690)的論述性圖像 (discursive image) 及學院辯論著手，自普桑派 (poussinistes) 和魯本斯派 (rubénistes) 的較量中拉出 Watteau (1684-1721) 這位所謂顛覆性能指 (subversive signifier) 的實踐者，逐步開展出其「語義的歷史」中的兩方。然而長久以來，藉由許多他人對於 Watteau 所進行的論述工作，已然建構出一套看似顛撲不破的 Watteau 神話的原理，並由此建立了 Watteau 典型的圖像論述形式。Bryson 從 Watteau 神話中析出五個主要的結構成分，即：音樂性類比，病弱，憂鬱，心理的深度，以及夢幻。Bryson 意欲從此進行 Watteau 神話的拆解，並藉由其符號學的詮釋方法，揭露 Watteau 異於 LeBrun 的論述策略，即切斷能指與所指間構成其基礎符號策略的連結，藉由打破一對一的對應模式來突破 LeBrun 龐大卻仍有窮盡的文本性成分。

本文藉由嵌結 Bryson 的符號學理論觀點：藝術的意義存在於一變動不居的論述性空間²，進行對 Bryson”Watteau and Reverie”此篇專文的討論。

二、文本分析

Norman Bryson 於文章一開始便宣稱，「LeBrun 對論述性圖像的執著一直是傾向極端主義的」。「極端」暗示著接近一種專斷、獨裁的手段。LeBrun 自 1660 年代受路易十四重用的藝術行政官 Colbert 的支持，成為學院領袖，並得以在學

¹ Norman Bryson, *Word and Image: French painting of the Ancien Régime*, (Cambridge :Cambridge University Press, 1981), p. xvi

² Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)

院內建立起藝術理論與美學，並將之予以體系化³。領導期間，Le Brun 舉辦「大獎」（而後稱為「羅馬大獎」）競賽，設定主題，如國王的文治武功或聖經故事，這確保了論述性繪畫（painting-discursive）的支配地位，而後進一步推辦論述例會（the practice of the Discourse）：每月院士都要對王室藏畫進行演說。然而 Le Brun 於此的執行手腕和言說內容招致當代同儕的一些批評和質問，諸如對 Poussin(1594-1665)的 *Saint Paul in Ecstasy* 及 *Israelites Gathering Manna in the Desert* 的論述，其中反對者包括其後的學院領袖 Pierre Mignard（1612-1695）及 Roger de Piles（1635-1709）這位逐漸佔優勢的魯本斯派領導者。Mignard 反對 Le Brun 對論述性的追求已使他失去個人性，因其作品是文學性而非畫藝性的（painterly）。這意味著 Le Brun 於繪畫中追求一種文本對圖像的權力關係，因而對於佈局（disposito）協調性的要求為論述性的，而非圖畫性（figural）。並且 Le Brun 以寓言詮釋畫作，同樣招致兩人對其晦澀模糊的批評。於此，de Piles 還加上教條主義與人工造作的批評，諸如他為人類情感所做的研究，因為再現人類情感應有許多種表現方式（表情），而非只有一種是適當的。Le Brun 對面相學的興趣促成他一系列半人獸的面孔系列，這些面孔儼然成為一種符號，並從這些可解讀的圖像中能夠產生一個對應的論述⁴。

魯本斯派和普桑派的這場最終歸為色彩和線描間的爭戰，對 Le Brun 計畫造就最具影響的理論性攻擊。然而魯本斯派因著對色彩的崇敬，將繪畫性符號的論述性後退並拉擡圖畫性的成分，這便威脅了 Le Brun 為其設想的形而上學的基礎：笛卡兒的思想。笛卡兒對色彩的立場建立於理性的基準上，如此造就形式和色彩的問題。形式表現可以藉由一些抽象規則而得以掌握，如幾何學、數學比例或透視；然而色彩卻無法企及這一點，Le Brun 謂其為一種寄生的特性，由於其完全「依附」於物質，而非「物本質」的性質。這也反映其學院美學之所重，繪畫是訴諸理性，追求真理，因而應該將形式（形狀）置於色彩之上，因其直接導源於心靈—即理性，而色彩卻是藉由感覺來掌握。色彩的物質性將圖像降級，而繪畫正應該超越其「非-精神性能指」（non-spiritual signifier）。Le Brun 對笛卡兒之秉重，產生一種十分緊密的連結，使得學者不必藉由推測或以一種系統化的「知識」進路建立其觀點，Le Brun 自身便已清楚地揭示其中的關連：於 *Conférence sur l'expression* 中對情感的分類，可以參照笛卡兒的《論情感》（*Traité sur les passions de l'ame*），並且藉由一種對應關係，情感得以經由「表情」而辨識。笛卡兒的二元論於 Le Brun 對於學院改革法國繪畫的觀點幫助甚大，其一在於宏偉風格（grand style），即繪畫應該拋棄物質的外在障礙，並且超越其上進入到精神領域的觀點。這種精神性繪畫的圖像應具備意義可穿透的透明性及最少程度的「雜訊」干擾，

³ 高階秀爾，《法國繪畫史—從文藝復興到世紀末》，（台北：藝術家出版社，1998），頁 78-85

⁴ Norman Bryson, "The Legible Body: LeBrun", *Word and Image: French painting of the Ancien Régime*, (Cambridge :Cambridge University Press, 1981), p.29-57

作為一種傳播管道而得以完成意識之間的思想交流。雖這是為一種理想狀態，這個管道仍須屈從物質性符號，但符號仍直接對應於思想，故可維持純粹的傳播。

對於圖像論述性的堅守，LeBrun 因而造就一種符號神學的論述內容，即：所指對能指而言，就如同心靈對向外延（extension）。如此，贊成色彩的 de Piles 選擇 Rubens 作為一種比色彩更明確的談判籌碼，這由於 de Piles 十分了解學院修辭，且仍舊倚用典範人物作為辯論繪畫的主要方式。而只有藉由重建學院的論述修辭，才能理解 Ingres 作品 *Apotheosis of Homer* 中人物配置的重要性，作者 Bryson 認為這十分近似於真理報（*Pravda*）⁵那樣的語言，藉由製作一套人物階級制度，使讀者得以從中推導出其背後指涉的意識形態。此外，藉由 Rubens 聖徒化的作品這樣的合法保護下，得以進行符號的重組，即能指對上所指，以及重新定義圖像與文本之關係。由此而起的便是 Watteau 這位顛覆性能指的實踐者。

Watteau 身後的論述使 Watteau 的繪畫沉浸於與文本的特殊關係中。書寫 Watteau 的作者包括：諸如 Jean de Jullienne(1686-1766)及 Le Comte de Caylus (1692-1765) 等成為 Watteau 傳記作者的生前友人，而 1736 年 Abée de la Marre 寫的關於 Watteau 的兩首詩，以其自身的寫作規則幾乎構成了一種小型的文學體裁；Watteau 並成為 La rue de Doyenné 團體成員部分狂想詩文的靈感來源。作者 Bryson 指出，這些構成書寫 Watteau 的典型形式：Watteau 催化了寫作，使其他非從事書寫藝術之人，也可能以 Watteau 作為寫作素材，即便也許與繪畫無關。這個潮流的高峰為鞏固爾兄弟（Edmond de Goncourt 1822-1896, Jules de Goncourt 1830-1870）的 *French Eighteenth Century Painters*，Bryson 在此所用的引文於文章後段再度被討論，他指出幻想（reverie）是 Watteau 文學的重要特徵，同時也是書寫 Watteau 的論述所構築之神話的成分之一。幻想，這個心理狀態轉化鞏固爾兄弟的文本時，便成為可分析的一種語言活動。其文本省略了和圖像不相容的語言特徵，如動詞，而鞏固爾兄弟簡潔的文句捨棄句法的關聯詞而以一种同位語的方式破碎地並置著。鞏固爾兄弟於文法的規則內盡可能地朝圖像那方推展，形成另一種浸沒於類似圖像之邏輯的文字，而形成另一種形式的圖像：以圖像充當文本，文本再化為論述。

承繼之前關於 Watteau 的書寫及論述，作者 Bryson 從 Watteau 神話整體中釋出五個主要的結構成分，即：音樂性類比(musical analogy)，病弱(invalidism)，憂鬱 (melancholy)，心理的深度 (psychological depth)，以及夢幻 (reverie)。這些習慣且重覆性的論述成分可能穩固我們對過去藝術的觀點，然而卻也使價值評判雜亂地混融於積累的陳腐觀念。Bryson 身為一個 20 世紀晚近的批評家，只有從 Watteau 神話的拆解中，才能揭露掩蓋於其中的 Watteau 的「論述策略」，並以一

⁵ 經列寧(1870-1924)倡議，於 1912 年創辦之群眾性工人日報，1918~1991 年成為蘇聯共產黨官方之機關報。

種視覺符號學的方法來剖析畫家與觀者、圖像與文本、能指與所指之符號關係間的詮釋的開放性。

首先是音樂性類比。這個反覆出現的元素似乎可以與 Watteau 的繪畫同時符應於一種符號狀態：所指與能指間並無一種確切可宣稱的來源關係，能指沒有可宣示的來源，因而感官能指的可見性及在場便成為次要的。音樂的聽覺能指是從屬於傳播的一種媒介，音樂作為情感載體的一種形式，而情感似乎是發源於某種音樂「已表達之後」的東西。Bryson 對此成分的分析 and 病弱的神話是相似的結構處理。Watteau 的作品依其神話的脈絡來看，處處皆指涉一種非以顏料來陳述的文本——文本不存在於物的「物質性」。並且 Watteau 作品被視為是「不完全的」，所需要的補充即是傳記寫作。然而傳記的補充造就對視覺能指的排擠，病弱於 Watteau 圖像是不可見的所指，圖像的能指因而退居為次要於不在場的論述，其重要性在於揭露這一無來源性的「朦朧氛圍」中的意指過程（signification），而這正是符號學重視的過程，而此意指過程可以不斷地衍生出另一個意指過程，同時產生意義。Watteau 於此觀點上被視為一個改革者，並且是重要的洛可可來源，一位偉大的「原創」（original）。Bryson 認為這種作為個人自我表現之作品，藉由「藝術家」個人成為源頭而得以發散，藝術家於畫中是不在場的，然而卻是超越視覺能指之意義源頭。

接著則是「憂鬱」的神話成份。憂鬱可以理解為一種無法定義的欠缺感：於憂鬱的凝視下，世界因而不再是一個「整體」，從一個穩當狀態中缺席，失落某種無法被指名、不在場的東西。Bryson 認為於 Watteau 身上，憂鬱為情慾的一種形式，而欲望是最具代表性的生物狀態的缺乏。而有人推測 Watteau 臨終前曾囑咐將一批「無價值」的畫作摧毀，假設這批據稱為情色作品的畫作仍舊存在，這勢必侵損了憂鬱症的解讀，因為憂鬱必然是處於一種懸置狀態的欠缺感，然而，情色作品卻是以圖像來將欲望圓滿完結的。Bryson 接著以 Dürer 的 *Melancholia I* 作品，指出憂鬱狀態與古典以意義為中心的關係。於此作品中，世界不再是完滿的，並且成為第一個寓言，隱喻一個一個地存在用以傳達其象徵性意義，然而伴隨這些意義之解出，一種意指過程，意義同時被空竭，因為意義不再是追求之物，意指內容被釋放，世界失去某種無法替補的東西，即意義性（meaningfulness）。Bryson 以 Watteau 畫中人物的戲劇性服裝來說明，其畫作中存有一個用來強調意義的敘事結構，然而卻同時將意義保留或作廢。這些劇服轄屬於一習俗性的服裝體系當中，諸如 Gilles 等角色都有具信號功能的戲劇性服裝。然而這些 Watteau 畫中人物穿著的服裝，於舞台框架之外便失去其語義的層次，如同有意義性被空竭的符號。歸結其上，皆是一個強調所指——憂鬱缺席，脫離在場視覺能指的符號。

最後則是「心理深度」。此分析關注於內心本質 (inwardness) 的顯現，Bryson 提出當我們專注於「Watteau 和 Vleughels (1668-1737)⁶的關係為何？」這樣的問題時，從油畫本身脫離而進入論述層面，忽視畫布和圖畫性 (figural) 的存在或重要性。那麼我們應該透過何種視覺記號而得以理解「內心本質」這個所指，是藉由畫布上的什麼記號而被理解？並從而揭露我們所期待於畫布上缺席的一個心理學式的文本，並且由於這樣解釋性的文本實際上是缺席的，因而具備所謂的「深度」。

在此，又回到圖像與文本的關係。Watteau 與 LeBrun 的對比似乎昭然若揭。LeBrun 的作品能夠藉由某種「知識性」寓言的脈絡 (context) 去解讀其隱喻的文本，而 Watteau 則是於一心理性或感覺的脈絡下，解讀其文本。LeBrun 因論述 (文本) 出發而製造的圖像，其圖畫性 (figural) 正與論述性 (discursive) 疊合，彼此消耗，一來一往，這樣強烈的對應性，使論述和圖像間存在一種權力關係。然而 Watteau 製造圖像的論述策略卻是「提問」而不解決問題，取代 LeBrun 傾向支配的競爭關係，Bryson 的形容為「公案」(koan)。Watteau 釋出足夠的論述，刺激觀者主動去填滿這些繪畫因文字夢幻的湧入而生的「語義的真空 (semantic vacuum)」，卻又不足以耗盡圖像，正是這樣的論述作為觸發觀者主觀反應的一種途徑。

另一個對比是 Watteau 的老師 Gillot(1673 - 1722), *Scene of the Two Carriages* 【圖 1】這幅作品被用來和 Watteau 的 *Les Comédiens Français* 【圖 2】作對比。對前者的解釋可以參照並符應於劇本來進行，它缺乏 Watteau 作品對觀者的刺激與迴響。當觀者以一個確定的文本—Molière 的 *Le Dépit Amoureux* 來解讀 *Les Comédiens Français* 時，僅有的是挫敗與不相符合的關連性。畫布上的人物形象似乎可以突破單一性的詮釋，如同左方垂淚女士的悲劇性或諷刺性；畫布所呈現的這個場景因而產生多義性的文本。Watteau 雖然刺激觀者於一身體成為信號系統的戲劇空間內進行解讀，卻藉由一些手段，如原始文本的拼組，或引入戲劇框架與圖畫框架間不穩定的關係。作者 Bryson 於此討論的是「框架」(frame) 的問題。Gillot 的作品適於一戲劇框架的脈絡中處理，是戲劇發生的場域所在，其中的一切事物都是具有語義性的，因而產生一個配對過的文本 (意義)。然而 Watteau 的作品卻是於一種繪畫性框架中處理，或甚至曖昧了兩種框架間的界限，造就 Bryson 所稱的「雙關」，觀者於任一框架中去尋找意義性，結局都使人挫敗，觀者因而一直擺盪於未完結的狀態，即一種欲望的狀態。

Les Comédiens Français 的續作是 *Les Comédiens Italiens* 【圖 3】，從這幅作品中可以了解義大利喜劇於 Watteau 創作意圖之重要。義大利喜劇不似法國戲劇以

⁶ Watteau 的友人，亦為畫家。Watteau 曾與 Vleughels 於巴黎短暫同居生活過，其間創作不少名作，如 *Les Fêtes vénitiennes* 等。

劇本為主導，並受縛於語詞。義大利藝術喜劇的特色之一為諸如 *Pantalone*、*Pedrolino* 等定型角色，並且情節和對話是流動、不可預期的，因而具有「即興」之特色。Bryson 提到義大利喜劇打破法國古典戲劇的傳統，即身體動作屈從於台詞，有一定的動作範圍，戲劇因而並非受制演員的身體，而是如雄辯師 (*rhetor*) 那樣的身體。義大利喜劇表演不尊劇本為優勢，而是更加緊密地固著於身體的角色造型和體態。此外，它以一種諷刺的手法反映時事，其幽默感是不設限的，且直指不體面的人的身體，而非像古典劇作家 *Racine* 那樣將身體超度進理性 (*logos*) 中。假若定型角色作為一種可見的能指，那麼其即興演出的內容和文本 (劇本) 脫節，亦作為能指與所指間一種截斷的對位關係。

Les Comédiens Italiens 中值得注意的還包括 *Watteau* 進一步實踐將言說 (*discourse*) 降級——選擇談話終止之時：即謝幕。藉由謝幕這個場景，*Watteau* 開發了觀者對其這個具歧義性空間的解讀。因為這個表演結束的場景，將原本分隔觀眾／舞台，生活／藝術的活動場域間的布幕抽離，分隔性因而失效，模糊了戲劇中有語義性的角色身體和不再表演狀態的無語義性演員身體。這個具歧義性的空間甚至擴充成為 *Fête Champêtre* 【圖 4】畫作中的場域——身著戲服卻不在表演狀態的男女演員，還是扮裝舞會中跳出既定階層的人們，並且扮裝舞會本身便是具有一種不完滿性，混合許多異質的文本及表演，且這建立於一種「表象」的閱讀上⁷。對於觀者於畫作進行詮釋性觀看的挫敗，Bryson 討論的另一個作品是 *Concert* 【圖 5】。畫作下方的地面無法確知為石板路還是劇場舞台的木地板，作為背景的風景是一座看來無語義性的公園，人物穿著戲服；戲劇框架將畫中人物的身體轉為演員高可讀性的身體。*Watteau* 同時使用了一些手法製造視覺觀看的曖昧性：右方較小的人物群組明顯是於「一幅畫」內，而左方以乾澀筆觸描繪的小女孩和強調質地及光感的樂器形成另一種對比。

Bryson 用以和 *LeBrun* 的人物作對照的是 *Meeting in a Park* 【圖 6】。畫中超過半數的人物以背身姿態面對觀者——*Watteau* 的「不可讀的 (*illegibilising*)」及破壞穩定性的手段。然而畫作左方伴侶的形態仍具清晰性，得以引發觀者的好奇心，然而移置他處時，觀者隨即明瞭訊息並未被供讓給觀者。和 *LeBrun* 的戰爭場景相較，如 *Battle of Arbela* 中，人物頭部皆以某種方式朝向觀者，以充分展露其可解讀 (*readable*) 的外表，*LeBrun* 的文本所涉及的是一種榮譽 (*gloire*)，而這憑藉觀眾而存在。⁸*Meeting in a Park* 中的人物形象和 *LeBrun* 的是為一種對立，畫作中的人物面容不是渺小、模糊、為面具遮掩，甚至是完全背身，以其特長一種遠景畫法 (*long-shot*) 而沒有明顯的表情記號。*LeBrun* 觀點中對情感表現——表情，尤其是眉目的動作，極其重要的松果體，至 *Watteau* 上下探至穿著「服裝」

⁷ Th. E Crow, *Painters and public Life in Eighteenth-Century: "Fêtes galantes and Fêtes Publiques"*, (Yale University Press, 1985), p.45-74

⁸ Norman Bryson, "The Legible Body: LeBrun", *Word and Image: French painting of the Ancien Régime*, (Cambridge :Cambridge University Press, 1981), p.29-57

的身體，這些服裝甚至抗拒清晰地被解讀。Watteau 的人物以戲劇性的扮裝取代其具有揭露身分意義之社會性的習俗服裝，這些扮裝所發出的訊息無法接合於其承載者，或說這種接合所生的樂趣是私屬於其中人物的，而非與旁觀者所共享。

然而，作者 Bryson 同樣指出 Watteau 對「關注」(*attention*) 姿勢的熟稔。相對於面容的窒礙難辨，觀者卻可以十分清楚地看見人物間傾身或頭部的姿勢，而這有賴於鼻子、髮際等細部線條的刻劃，並且作為一種有效表達情感的方式。眼睛的運作如同處於情緒化激情的戲劇表演中，Bryson 的例證是在 *Fêtes Vénitiennes* 【圖 7】中，Mezzetin、土耳其人、女舞者間三方的注視：無信號性的身體身陷於肉體的活動，然而眼睛視線卻彼此交叉，依據戲劇的規則意味表達強烈的情感。觀者為求當中的調解，而創造一批非由畫作人物自身表達的意義來進行詮釋，因而建構一個心理文本。如前所示，Watteau 的論述策略正是鼓動觀者將其中圖像「需要詮釋的」和「被隱藏的訊息」連繫起來，即便沒有實際的符號存在。

圖像的戲劇性迫使觀者以戲劇的方式去詮釋人物形象之動作、姿勢和表情，然而 Watteau 卻藉由描繪背身的手法，或將兩個人物合而為一個複合單元的人物群組而成為一種不可讀的身體，拒絕供讓出舞台表演所提供的意義。Watteau 所製造的單元群組以其親密無間進行彼此的詮釋，然而他們關於對方的訊息卻是被隱瞞、不為觀者所插涉的。然而圖像仍舊因其意義的破碎，或說不完整而繼續向觀者提問，要求詮釋；它是全然開放的，視覺能指對向無限擴充的所指，並填補不斷提及的所謂的「語義的真空」。

作者 Bryson 十分了解 Watteau 對觀者之詮釋所進行的召喚。最後進行的則是 *Meeting in a Park* 中的人物群組的分析：Watteau 可能暗示畫中三個人物群組主體是一種獨立關係發展的三個階段，並且僅僅是藉由並置他們，便將觀者捲入產生意義、繁雜的文本論述中。情慾這一貪婪、粗野的生物驅力轉化為社會關係和諧的一種成分，並且從畫中可以解讀其中人物所做的嘗試：右方愛侶的進進退退，可能最終對應於左方愛侶的親密中得到完滿；抑或如同擲回一種深沉孤獨中的湖畔女人，以一種其他人所缺乏的獨立自主來平衡。這個離群獨身的女人因而和觀者存在某種的相似性，即面前一種全景的存在；兩者間繞過前景的社交-愛欲社群 (*social-erotic society*)，而藉由一種移情作用 (*empathy*) 來交流。如此呈現出一種「共時性」：一種持續的愛情進展同時存在於圖像中。這裡 Bryson 稍作討論的是 Poussin 作品 *Israelites Gathering Manna in the Desert*，Poussin 同樣於圖像中並置了兩個場景：一是以色列人發現甘泉之前的苦難場景，一是於發現之後少年熱烈而老人猶疑的場景。然而這樣的時間錯位實際上亦是學院進行繪畫辯論的來源之一，LeBrun 或者是 Félibien 同樣對此提出一種支持論述立場的辯護：繪畫於次序的連貫上具有一種與戲劇相似的自由度，各式各樣的情節都是一種插

曲，促成了一種所謂流動的情境 (*peripeteia*)。因而即便是 LeBrun，於作品 *The Queens of Persia* 中，也選擇呈現一個同時發生所有他渴望紀錄的時刻。Watteau 和 Poussin 打破場景於時間上的逼真性 (*vraisement*)，因而觀者於 Watteau 作品中目睹的不是單一事件，而是被壓縮進單一圖像的一連串事件。

這裡回到《*Meeting in a Park*》中，因而湖畔女人和親密愛侶中的女人似乎是分化出來的同一個人物，然而這個原理同樣應用於《*Pilgrimage to Cythera*》【圖 8】中呈現，其將一個「往昔」壓縮進「現在」。另一個先例是 Rubens 的《*Garden of Love*》中的兩對愛侶，處於愛情前後的發展階段。然而即便和 Rubens 同樣指涉愛情進程的 Watteau，卻更深一層揭露愛情衰敗的即刻性，而欲望成爲憂鬱的源頭。將《*Meeting in a Park*》中的女人同等視之，Bryson 認爲這建立起一完整的意義：獨身的形象儘管孤立卻仍爲其獨立性所撫慰而充實，而假若從此轉型計畫（性衝動應得到社會調合）脫離的個體仍然可以是完滿的，那麼情欲便不意味著增加，而只能代表欲望和欠缺。對其面容的模糊性更深沉的指涉是，愛情並不只意味「盲目」，被欲求的女性並不情願於男性看似對個性漠不關心的情境下揭露其個人的獨特性。

Bryson 的結論揭示 Watteau 的部分才華在於誘發觀者的自願性 (*willingness*)，並於無法確定能否窮盡圖像意義的情況下繼續一種詮釋的工作。Le Brun 中能指與所指一對一的對應性實際上限制了論述的產量，其文本是有窮盡的。然而 Watteau 的論述策略正是藉由打破一對一對應的模式來設法摧毀論述之界限；因爲意義的產出不再定止於確切的視覺能指。Watteau 切斷能指與所指間構成基礎符號關係的連結，因而畫作中沒有受任何視覺能指約束的意義能夠突破語義和含蘊間的結構性連結。

三、結論

Bryson 的視覺符號學觀點，即將繪畫視爲一種符號的系統⁹。藉由圖像—符號的物質性，我們可以從中架構一種論述的脈絡。然而近二十年來符號學問題已於當代與藝術史間捲入新的衝突和辯論，包括意義的多重含義、脈絡 (*context*) 和接收 (*reception*) 的問題等¹⁰。關於「脈絡」，Jonathan Culler 的觀點是「脈絡」並非爲假定的而是被製造出的，其括屬的內容物取決於詮釋的策略，甚至和「事件」同樣需求解釋。如此，「脈絡」即是「文本」自身，因而爲符號之組成，Culler

⁹ Norman Bryson, "Semiotics and Visual Interpretation", in *Visual Theory*, (Cambridge: Cambridge: Polity Press, 1991), p.61-p.73

¹⁰ Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders", in *The art of art history: a critical anthology* (Oxford: Oxford University Press, 1998), p242-256

提出的是符號是於社會性的形式觀點下如何被建構 (framing)。然而以符號學跟隨結構主義的演進來檢視「文本」和「脈絡」時：當一件藝術作品被置於「脈絡」下討論，常是將其中的材料 (material) 和討論中的作品並置，以期獲得脈絡性材料 (contextual material) 來揭露那些成就藝術作品自身的決定因素。如此，「脈絡」成了一種基地，從此來回歸文本中的不確定性並藉此讓渡為自身的確定性。藝術史納入了符號學中符號過渡間意義的轉化現象，或將圖像視為符號，聚焦於社會性的意義產出之下，而毋須超出視覺圖像的領域。

符號學關注的問題是在視藝術作品為符號的作品之範圍下，其構造實際上並非單一的，而是反覆的，符號顯然是具重覆性的，它們進入一多重性的脈絡中；藝術作品被不同的觀看者以不同的方式於不同的時空裡被組構，如此文本或藝術作品便無法自立於讀者閱讀文本或視者觀看圖像時的情境之外。

於此來看 Bryson 對於 Watteau 神話之破解。參照傅柯，所謂「作者」的名稱是擺盪在指示 (名稱) 及描述間。然而「作者權」(authorship) 卻是一種排他性的概念，Culler 說明作者身分非為已知的，而是被製造出的。這暗示著「作者」的權力應被釋放，連同其作品 (即符號之組成) 的意義的主導權。因而當觀者面對 Watteau 作品時，「作者」論述的權力被釋放了，視覺符號的能指不再相應於一權力關係下的所指，文本觀看之脈絡的建構權是下放至觀者／讀者身上，而作品具有其開放性的詮釋空間供給意義之產出。這正符應於 Bryson 後期重申的：藝術的意義正是存在於一變動不居的論述性空間。

圖版



【圖 1】Gillot, *Scene of the Two Carriages* (*Les Deux Carrosses*), 1707



【圖 2】Watteau, *Les Comédiens Français*, 1720-1721



【圖 3】Watteau, *Les Comédiens Italiens*,
1719-1720



【圖 4】Watteau, *Fête Champêtre*,
1718-1721



【圖 5】Watteau, *Concert*, 1727-1730



【圖 6】Watteau, *Meeting in a park*,
1616-1617



【圖 7】Watteau, *Fêtes Vénitiennes*,
1718-1730



【圖 8】Watteau, *Pilgrimage to Cythera*,
1717