

新藝術史中的影像論述研究前景

A forethought of the research to the image-discourse in the new art history

陳懷恩*

Key words:

影像論述(image-discourse)

新藝術史(new art history)

潘諾夫斯基(E. Panofsky)

米榭爾(M. Mitchell)

圖像學(iconology)

批判圖像學(critical iconology)

記號學(semiotics)

圖像的轉向 (pictorial turn)

藝術史與新藝術史：藝術史研究法的歷史與課題

西方世界對藝術所作的歷史研究，早在文藝復興時期就已開始，早期藝術史的名著如：阿爾伯提(Leon Batista Alberti)的《論繪畫》(1435)、瓦薩里(G. Vasari)的《名藝術家列傳》(1550)均皆膾炙人口。然而藝術史作為一門學問(Wissenschaft; science)，仍然要以溫克爾曼(J. J. Wincklemann) 1764年所著《古代藝術史》為起源。藝術史成為一門獨立的學科，則可以1844年柏林大學開始設置專門的藝術史教授職位為肇端²。相對於此，美國最古老的藝術史科系——普林斯頓大學藝術

*南華大學環境與藝術研究所助理教授

² 藝術史究竟由溫克爾曼、黑格爾甚或沃爾夫林(Wölfflin)所創始，眾說紛紜。貢布里希指出：1844年瓦根(C.F. Waggen)擔任柏林大學第一任藝術史教授，可謂學科之始。近代研究者以為沃爾夫林將理論架構引入藝術史研究，可稱為現代藝術史之父。

史系創立於 1883 年，其餘各地的藝術史科系則多半成立於 1940 年之後。

值得注意的是，無論藝術史學科的興起或者藝術史系的成立，都和博物館的出現有著相當密切的關係。溫克爾曼的藝術史研究熱情，起源於為德列斯登大公籌畫古代藝術博物館，柏林美術館在十九世紀擴充館藏，大量購入或取得古希臘藝術珍藏，美國大都會博物館和波士頓美術館等大型公共博物館創立於 1870 年代，都和大學藝術史科系的成立同時。因此，作為大學學術單位成員的藝術史家，最初的學術研究焦點，多半圍繞著古代考古學活動以及十九世紀以前的視覺藝術美學表達定位。所關心的問題不外乎是藝術品的年代、功用、主題與真偽。最先被引進藝術史研究的相關學科，是以客觀、準確為標的的科學方法。舉例言之，莫雷利(Giovanni Morelli, 1816-1891)提出以醫學解剖學為基礎的莫雷利鑑定法，由繪畫人物的五官和手掌差異來鑑定繪畫的斷代歸屬，並從而改寫了德列斯登美術館中的 46 件繪畫編目。這種建基於實際需求所因應而生的藝術史研究方式以及研究成果，實不能因其具有一定的時空限制性，而斷然予以否定。

然而我們也會發現，藝術史工作者，常因研究機構或者研究對象的關係，不知不覺中，其研究報告便淪為只是對「藝術品的形成」、「藝術家生平」、「藝術流派與運動」的認識和說明。視覺心理學的奠基者安海姆(Rudolf Arnheim)也曾經提出相當具有啓示性的抱怨：過去的藝術理論著作，一向都只能告訴我們：什麼是藝術？什麼不是藝術。以及這些藝術是由何人、在何時、因何緣故、受到誰和什麼東西的影響所做出來的(what is art and what is not, what was done by whom and when and because of whom and what.)³這種宣稱和描述迄今仍然有效。

³ Arnheim, Rudolf: *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye*. The New Version, University of California Press, 1984. P.1

雖說如此，藝術考古方面的研究如今仍有表現空間，其因在於考古學或相關研究在許多層面上的陳述仍有可議之處，多少藝術品的斷代和歸屬至今仍然懸而未決。狀況似乎就像貢布里希(E. H. Gombrich)描述自己最初入門的心情一般：藝術史工作者在面對博物館儲藏室中的藝術品時，手中拿著一張藝術品檢查表，需要填寫的表項如果有一百格，真正確定無疑的卻不會超過十分之一。⁴即使我們直觀上可以認定某件作品應當歸屬於提香、梵谷名下，卻無法提出完全精確無爭或者夠份量的說明。另一方面，藝術品的物質保存狀況也會影響研究成果，當代爭議性的話題，如：西斯丁教堂壁畫的修復計劃、迦納婚禮的色彩修補成果，都讓原本已經被視為理所當然的藝術品形象呈現出全新的「原貌」，同時也改寫了我們原先據以認識歷史、重塑歷史社會情境的參考表。相同的，我們原先言之鑿鑿的科學研判成果，也會因科學模型典範的轉換而發生各種性質的轉變。不能簡單而迷信的將科學方法視為藝術史學的基礎，但是經由各項科技協助和學科交叉研究所提出的解釋，無疑地可以用來增拓和檢查我們的各項藝術史論述。

從 1930 年代開始，以歐洲為中心的藝術史家們陸續提出更具前瞻性的藝術史學理論和論述規範。李格爾(Alois Riegl)和沃爾夫林從知覺心理學的角度，瓦堡(Aby Warburg)從人類學和占星學的交叉學科研究，派希特 (Pächt) 則從格士塔心理學和整體論哲學出發，分別提出完整而具有系統性的藝術史研究法以及研究結果。基本上，這些研究都是對 18、19 世紀的過度科學專業研究所提出的人文學反省。值得注意的是，這種理論研究一開始並沒有在英語世界國家蔚為風潮，即使是鑽研圖像學有成的當代藝術學巨擘潘諾夫斯基(Erwin Panofsky)，在 1930 年到達美國任教之後，也鮮少在課堂上討論理論或哲學美學議題。⁵這不能不說是由於藝術史界當時的整體學風所使

⁴ 貢布里希，《藝術與人文科學》，浙江攝影出版社，1989

⁵ 潘諾夫斯基早期理論作品收集在 Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der*

然。

1973年，美國藝術史家愛克曼(James Ackerman)曾經針對美國藝術史界的死氣沉沉提出批評。他認為「這個國家裡的藝術史，是一門從未表明自己學術理論基礎的學科」，而此刻正該開始尋找藝術史的「堅實哲學基礎的需求」⁶。一時之間，回歸理論，從歐洲理論大師出發的藝術史哲學方法討論風氣油然而生，各種由物質、社會、文化情境來探討藝術品的論文層出不窮。不過在1982年時，策爾納(Henry Zerner)卻對這種研究狀況提出負面評價，他認為當時的藝術史研究不但沒有進步，反而每況愈下。一些研究者像是學術生產機器一般，只是照本宣科的將創始大師李格爾、沃爾夫林的理論框架套在研究對象上⁷，因此藝術史界當下最重要的工作便是如何重新檢查、思索和建構藝術史這門學科。

1983年德國藝術史學者貝爾丁(Hans Belting)發表了《藝術史的終結？》一書，他發現：「當代藝術的確彰顯出對藝術史的自覺，但是卻無法使藝術史繼續向前邁步；學院中的藝術史訓練也無法提出有魄力的歷史研究方法」⁸，換言之，當代藝術的發展和藝術史的有效性恰成反比。美國哲學學者丹托(Arthur Danto)順應這種思考，更在1984年提出《藝術的終結》，⁹指出過去那些藝術型態已經結束，現階段的藝術表現會是一種一切都被允許、一切可能性都會出現的藝術型態；面對這種藝術思潮的激流，當代藝術史工作者再也無法像過去那樣一帆風順了。貝爾丁的另一段話也許更能將這種「藝術史的終結」困境

Kunstwissenschaft, 2nd ed., ed. Harig Oberer und Egon Verheyen (Berlin, 1974)相關報導見

⁶ James S. Ackerman, "Toward a New Social Theory of Art," *New Literary History*, vol. 4, no. 3(winter 1973), 315-30

⁷ Henry Zerner, "The Crisis in the Discipline," *Art Journal*, 42:4(Winter 1982): 279-325

⁸ Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munich, 1983. *The End of the History of Art?* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987

⁹ Arthur Danto, "The End of Art," in Berel Lang, ed., *The Death of Art*(New York, 1984), p.34

表達出來，他提出：「我們先前就已經聽說過藝術史的終結這件事：這種終結事實上包括了藝術本身的終結，以及對於藝術所做的學術研究的終結。然而每一次當我們在哀悼某些看來似乎無法倖免的事件時，卻都會發現這些行當其實仍然在經營當中，只是通常已經朝著完全不同的方向前進著。藝術生產量在今天有增無減；學院中的藝術史學科也還繼續存在，只是不再生氣盎然，同時也比過去更增添許多自我懷疑的氣息。」¹⁰

從愛克曼、策爾納到丹托所代表的理論要求，便產生了所謂「新藝術史」的呼聲。「新藝術史」在當代可謂顯學，但是其真正意指究竟為何？一般說來，我們可以將新藝術史視為：當代藝術史研究者在面對女性主義、新馬克思主義、結構主義與後結構主義乃至於法國新尼采思潮的衝擊下所做的適應與調整。舉例而言，法國哲學家傅柯(M. Foucault)對委拉斯貴茲的繪畫所做的解釋、德希達(J. Derrida)針對海德格有關梵谷繪畫的藝術哲學詮釋所做的批判，以及他自己為羅浮宮美術館策展時所提出的有關視覺和遺忘的跡冥雙彰說法，這些法國思想者立足於尼采、佛洛伊德和馬克思的思維基礎之上，對藝術作品提出了完全不同以往的詮釋。這些詮釋和思維成果，對於藝術史工作者來說，有時形同天書，同時又開拓了當代藝術研究者的視野。藝術史學者在這些研究成果的刺激之下，不能不有所回應。我們可以這樣說，在新藝術史概念出現之前，各項藝術史研討會的研究報告不外乎下列幾類：一、與藝術品或藝術活動相關的新文獻證據；二、藝術品的鑑定；三、圖像分析（對藝術品象徵含義的討論）；四、對藝術風格形式類型的討論。而新藝術史所代表的則是更進一步的學科整合和科技整合工作，它一開始便有意識的對藝術史學所使用的各項方法論或思維進路進行反省工作，同時也對藝術史學科所涉及的各種社會、經濟、歷史、人文情境進行全面性的討論。

¹⁰ Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munich, 1983. *The End of the History of Art?* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987. ix

回顧藝術史的形成歷史，我們可以發現：其實，藝術史的研究成果，有很大一部份都仰賴於其他外來的學術研究和相關學科。藝術史工作者從解剖學、色彩科學、透視學等科學研究借取能量，從哲學、文學語言、宗教儀式、社會學、政治學、經濟學引進各種思維模型，無需詳舉。如果回顧藝術史上的開創人物或經典人物，似乎個個也都是擁有如同百科全書知識般的博雅通識之士。以近代大師為例：貢布里希的藝術史研究和波普爾的哲學、構造主義心理學、心理分析息息相關；潘諾夫斯基的圖像學研究與新康德哲學與文獻學密切相連，在符號學和意義理論上著墨甚多，其研究成果甚至反過來影響了李維史托和羅蘭巴特的結構主義書寫。安海姆在視知覺心理學上的研究引向當代圖形思維的發展……。凡此種種，都顯示出藝術史家卓越不凡的器識，卻也揭露出藝術史本身並非一門單一、自足學科的真相。我們無法找到任何單純的學術方法，指出其在藝術史應用上所具有的優越性或絕對有效性。藝術史的研究方法或許有許多種，但是貢布里希的建議仍然有用：螺絲起子和鎚子也許有某些共同用途，但是該用起子的時候，也許不必硬拿榔頭來湊數。同樣的，藝術史研究最好的學習過程，或許要像潘諾夫斯基所說的：學習人文學科沒有捷徑，就像醃肉排一樣，想要有好味道，得浸久一點。

新藝術史研究的基本問題與範例

新藝術史從某個角度來看並不全然是新的，他所引進的各項學科通常都指向於建立一門反省性的史學。反省是一種哲學思維，相同的，藝術史最基本的問題，無可避免的也是一個和哲學思考相關的美學¹¹議題：何謂藝術？何謂藝術品？這個問題是第一序的問題，並沒

¹¹ 美學(Aesthetics)與藝術哲學(Philosophy of art)在學科的廣延程度上並不一致，美學是哲學的一個分支學門，處理藝術以及其他能夠喚起審美經驗和審美價值的各

有辦法用藝術類型學、考古人類學或藝術社會學來解決。當代藝術史研究者在面對美學（或哲學）的藝術品概念時，常常顯得倉皇失措，不知如何抉擇。回顧過去的哲學家對藝術所提出的各種定義，不論是「主觀理念的感性顯現」、「有意味的形式」、「大地的意義和存有的彰顯」或者各種琳琅滿目的說辭，顯然也都有能讓人如墜十里霧中的能耐。這個問題能否迴避？藝術史號稱要通過對藝術所做的研究，增廣歷史學者對人類文化的理解，那麼，爲了協助歷史學家更整全的理解人類的歷史，因此即使任何細微的研究工作——對錢幣、器物、髮夾和書籍裝訂的研究，無論這些算不算藝術，都能提供人類歷史的細部工程研究。然而藝術史的原初理想恐怕不只於此，這門學科畢竟是針對一項雖無法被定義清楚卻仍有相當多人從事的活動——藝術所進行的研究工作。即使我們先逃離這個問題，也會碰到下一個問題：翻開世界藝術史，所要討論的第一件作品究竟是什麼？是西班牙岩洞壁畫還是埃及的死之書？是半坡文化的各種器物或是馬雅人的天文圖案？雖說藝術史家（藝術史從業人員）的任務與工作與時俱變，然而藝術史所要宣說、解釋或傳遞的訊息畢竟都圍繞在「藝術」一事。無論我們使用社會學方法、風格學與形式研究、圖像學方法、記號學或者現象學方法來研究藝術史，都必須面對我們眼前的藝術作品。即使我們只將眼光朝向眾人首肯的偉大藝術品，問題依然存在。如果我們採用功能主義或者操作型定義法，將藝術規定爲某些「具有審美資格 (aesthetic quality) 的現實物件」，換句話說，把這個問題拋給實際從事藝術創作、藝術批評和藝術鑑賞者，把藝術定義爲：那些搞藝術的人（那些有辦法從這些東西當中看出審美價值的人）所從事的行當。也許可以暫時迴避這個問題。有用的迴避不代表解決，可是有用。

藝術史的第二個基本問題（或者問題群）在於由藝術品的定義所

種情境所產生的相應問題，藝術哲學則處理對藝術及其本質所作的哲學探究，因此藝術哲學僅僅是美學的一部分，美學的其餘部分勉強可稱爲審美論 (Philosophy of the aesthetic)，審美論的重要課題在於研究審美反應和審美判斷的本質。藝術哲學和審美論之間的關係頗難清楚劃分。

連帶產生的相關問題：藝術品的真偽、藝術家的原始意向(intention)、作品的原始位置與功能……舉凡這些都是博物館學者、文物保管者和藝術史研究者所必須解決的疑問所在。這些問題棘手的程度並不遜於前者，它們同樣也需要美學研究的支援。

以圖像學及記號學方法為例：圖像詮釋其實是要在符旨(signifier)中探索其符徵(signified)的工作，換言之，就是要在圖像中尋找到創作者原始意向的工作。這種工作並不單純，誠如潘諾夫斯基在其經典論著《藝術史是一門人文學科》中所說的：由於藝術史家所經歷的研究工作事實上是一種再創造(re-creative)的經驗，因此藝術史所使用的術語也必須是一些重建式(re-constructive)的語彙¹²。潘諾夫斯基指出：再創造所強調的是「再」(re-)這個字頭所具有的涵義，藝術品可說是兼具藝術家的意向和自然物質的雙重表達，既無法孤立於現實環境，也會受到時間的影響。因此，我們在體認某個藝術品的美感價值時，事實上是要去體察到藝術家當初將這兩種特性合而為一的生命體驗(Erlebnis)。我們在這種再創造過程中，一方面體認和藝術家意向相關的審美價值，一方面也會加入和我們看一棵樹或夕陽所得到的近似的審美價值。以哥德式教堂為例，今日當我們參觀任何哥德式大教堂時，很容易因為某些光影照在殘垣斷壁上所產生的歷史滄桑感而大受感動，然而對於哥德式教堂的建造者而言，他們當初絕對不會是要造出現存的這種殘破景象。因此藝術史家在從事這種再創造研究時，必須仔細區分藝術家的意向和個人的美感經驗。

這種區分其實並不容易，藝術家的意向因為歲月、存放地點改變、修復所造成的變貌，不因文獻學證據就能完全恢復。也有人主張：藝術品本就是會因歲月變遷而產生或增加歷史涵義的事物，因此，我們通過符旨所探索到的符徵，所獲得的圖像詮釋也不會是全然準確客觀的。不過也就在這種不斷加入新議題的詮釋過程當中，人類整體文

¹² Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Art*. The University of Chicago, 1955. 1982.

化的面貌（原本就多樣而複雜的表現型態）也才一步一步的如實呈顯出來。

藝術史研究從這些基本美學問題出發，補足或者挑戰純粹思辨的美學主張，連帶著也引發一些爭議，所有爭議都引向反省性的思維——我們應該如何去思考藝術和歷史問題？而這正是新藝術史的走向所在。

圖像的轉向

當代文化哲學家李查·羅狄(Richard Rorty)曾經提出：哲學史上有一些具有意義的轉向(turn)，這些轉向引發許多哲學表述和研究的相關議題，同時也會讓其他議題隨之消逝無蹤。羅狄的說法和庫恩(Thomas Kuhn)對典範(paradigm)和常態科學(normal science)的說法實有異曲同工之妙，轉向如同典範一般，能夠一反常態(anomaly)，如革命般一掃前朝風光。按照羅狄的說法，古代和中世紀哲學所關心的核心問題是物(thing)，十七到十九世紀哲學側重的是觀念(idea)，而當代啓蒙哲學所關心的重點則在於文字言詞(word)。13因此我們可以說：哲學史上的最近一個階段，基本上也就是一種「語言的轉向」(linguistic turn)。這種情形也會滲透到其他各種人文學科研究當中。就美學或藝術相關領域的文獻來看，藝術史開創於十八世紀，因此一開始無可避免的、也理所當然的以觀念作為學科思想的主軸，溫克爾曼《古代藝術史》一書中膾炙人口的「高貴的單純，靜穆的偉大」，正是這種觀念主潮的代表，如前所述，1930年代開始，以歐洲為中心的藝術史家如李格爾、沃爾夫林、瓦堡學派、派希特所提出的人文學反省。這些理論和論述規範也可以看做是觀念主潮的產物。

¹³ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*. (Princeton: Princeton University Press, 1979), p.263

然而時至今日，我們可以看到當代學術市場上充滿了許多以語言學、記號學、修辭學、閱讀理論、書寫理論，乃至於從各種文本結構(textuality)解釋模型出發，對藝術史和藝術作品所提出的詮釋與理解。在這些作品當中，社會不再是社會，而是一個文本(text)，自然和有關自然的各種學術表達都成為各種論述(discourses)，甚至於連意識和無意識也得用各種語言結構來加以說明¹⁴，彷彿當我們在談論藝術、媒體和各種文化形式的時候，總得要應用些語言學名詞，才算具有一定的理論能力，也才具備了基本的學術討論資格。這似乎也呼應了李查·羅狄對語言轉向的見解。

然而據實來看，英美藝術史家事實上要到最近才剛開始接受這種緣起於二十世紀初的「語言的轉向」。雖然早在 25 年前，法國學者路易斯·馬欣(Louis Marin)和達米許(Hubert Damisch)已經率先採用結構主義方法來研究藝術史，達米許認為：從李格爾、德弗洛克(Dvorak)、沃爾夫林以來，藝術史就不再有任何方法論上的創新，藝術史家繼續研究討論各種社會學議題，藉此逃避對理論本身的反省，卻不知道應當汲取任何新方法來改善體質，而他所認為的新方法和新路線就是由索緒爾語言學所衍生的結構主義。從此，至少在各種藝術雜誌和學報上開始充斥著各種語言學名詞，視覺藝術現在是應該要從各種習俗格套(convention)才能加以理解的記號系統，繪畫、攝影、雕塑、建築都蘊含著各式各樣的文本結構和論述，傳統的歷史著述被等同於對歷時性和守舊陳規的追尋，只有從共時性才能推導出活生生的具體生活經驗，共時性研究才能提供歷史的深度云云.....。在記號學成為藝術史上的重要跨學科研究之際，當代藝術史學者布來森(Bryson)也呼籲：

¹⁴各種從主述詞邏輯所一路發展下來的科學和語言學思維似乎主宰著整個二十世紀的哲學心靈。我們不妨想想拉康(Jaques Lacan)的說法，拉康認為對無意識的研究應該在現代語言學的水準之上進行，照拉康的說法：「無意識有語言的結構」，同時也是「他者的論述」。他把無意識當作是和言詞相當的語言實體，他們存在於意識論述的空白處，如同標點符號般「在意識的空隙中穿插遊行」。預先說一句，這裡讓人理解的根本不是語言，而是形象。

爲了不墮入語言的向度之內，所謂的「記號轉向」實有其必然性。然而所謂歷時性、共時性的應用，如今看來，其實只不過是語言的傳統應用和情境特徵，學者爲了解消長久以來的文化霸權，就由文法與特例這種隱喻特質出發，將這一對概念導向於約束與開放、專制與民主的意識型態，並據以作爲學術性的真誠與否、現代與否或前進與否的指標，揆其本源，不過革命手段而已。

話不對頭便需重說：我們發現語言轉向在藝術史研究的接受度之所以如是遲緩，原因的確在於達米許所說的：從李格爾、德弗洛克、沃爾夫林以來，藝術史就不再有任何方法論上的創新。然而我們也會發現，另一個重要的原因在於：包括潘諾夫斯基在內的這些二十世紀初的藝術史學者，其實已經預先爲我們捍衛了圖像的複雜性與尊嚴。就一般的看法來說，他們將圖像學與記號學所做的連結，除了上承康德美學和卡西勒藝術哲學的藝術象徵理論之外，也將繪畫象徵的意義詮釋可能性結合上具體的歷史社會時空結構。然而細究其實，我們可以發現：當圖像學的經典論師們在處理有關「圖像或語言的先存性」問題上的時候，顯得毫不退讓——無論在認識上或現實經驗上，圖像思維的先存性不容懷疑。

在當代藝術史上，潘諾夫斯基可謂四戰之地，一方面，我們看到 Giulio Carlo Argan 將潘遵奉爲「藝術史界的索緒爾」¹⁵；然而火藥味十足的新興藝術史家 Donald Preziosi 卻認爲潘只不過是藝術史研究上的德國新康德主義者餘孽。¹⁶無論如何，潘諾夫斯基作爲西方藝術史的再現觀學術研究傳統奠基人物，這個地位是無可否定的。他將視覺、空間、世界圖像和藝術影像編織成一套完善的象徵形式，綜合勾勒出每個時代的藝術意志，他也看到視覺認識本身所具有的歷史，而此一

¹⁵ Giulio Carlo Argan, *Ideology and Iconology*, in *The Language of Images*, edited by W. I. J. Mitchell. The University of Chicago Press, 1980. P.15

¹⁶ Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989, p.112

歷史可就象徵形式所傳達出的圖像格式加以直接掌握。舉凡此類，都替圖像研究開創了新的契機，都為視覺文批判的可能性指出一條清晰的道路。

誠如當代學者米歇爾(M. Mitchell)的名言：影像不是二十世紀的專利，但是影像的高度發達以及對影像的害怕這種矛盾情形卻是二十世紀所獨有的。¹⁷也因此，圖像問題在當代被轉移成影像問題與藝術中的再現問題，這種因傳統、現代性乃至於後現代性爭論所引發的再現觀爭議，原非潘諾夫斯基的學術論述所必須直接面對的；甚至可以說，對圖像學者而言，它們根本不是問題。圖像學創始者原初所關心的，只是如何通過對視覺印象的認知，穿透性的理解一個時代的複雜文化領域。米歇爾的後現代圖像學或者批判圖像學與潘諾夫斯基的圖像學傳統之間的最大不同，恐怕就在於這種問題意識的差距。

相對於語言應用的宰制性格和布來森的「記號轉向」，米歇爾既批判又繼承了潘諾夫斯基的圖像學思維高度，提出所謂「圖像的轉向」(pictorial turn)，他認為，早在皮爾斯(Charles Sandra Peirce)的記號學或者古德曼(Goodman)的「藝術的語言」說法當中，就已經致力於探索非語言象徵系統的規則和代碼(codes)，一般沉溺於語言思考的人文科學學者，基本上都將「只有語言才具有意義」這種假設當作語言轉向的典範思考，然而皮爾斯從記號的分類開始，就對這種假說提出平實而又高貴的蔑視。現象學者致力於對想像力和視覺經驗的探索，德希達的文法格套論(Grammatology)企圖解除語言的「語音中心主義」，而將問題轉向到各種和書寫相關的視覺、材料之跡象(trace)，一方面去除本體或理體中心主義，讓人注目於書寫的各種姿態。傅柯致力於探索現代性的視野格局(scopic regimes)，他堅持知識／權力合一的歷史和理論正可以表達出可見世界和可言說世界的鴻溝，傅柯認為：正由於對現代性的追求割裂了可見世界和可言說世界，也因此造成視野的

¹⁷ W. J. T. Mitchel, *Picture Theory*, The University of Chicago. 1994. P.15

偏離。對語言哲學的愛好者不妨回到維根斯坦的圖像論(picture theory)，他宣稱圖像在語言之前就已經成形，語言只是圖像的冷然重複而已。後現代思考中，這些名詞逐漸在我們四周湧現：尼采的視野主義(perspectivism)、潘諾夫斯基的圖像學(iconology)、海德格的世界圖像(Weltbild)、狄波德(Gruy Debord)的視域(spectacle)、傅柯的監看(surveillance)，圖像和影像已然具有庫恩的典範意義，正改變我們過去的思維和表達習慣。

圖像學的轉向基本上是從潘諾夫斯基和貢布里希所顯示出的兩個重要藝術史方向所做的延伸思考，圖像轉向並不是要回到素樸的模仿論、符應論或者表象的形上學，而是一種後語言學、後記號學研究，是對視覺、器官、機制、論述、身體或造型所進行的交叉研究，米歇爾提議：這叫作後現代的圖像學或者批判的圖像學。如果對比於語言轉向時期的操作原則，我們可以大致區分出兩類相對應的身體思維習慣：

圖像與觀看(spectatorship)：看(look)、凝視(gaze)、瞥見(glance)

語言與閱讀(reading)：破譯(decipherment)、解碼(decoding)、詮釋(interpretation)

各種觀看，其難度有類於各種不同型態的閱讀。同時，視覺的應用能力(visual literacy)和視覺經驗也無法用文本結構完全加以釐清。

當然，米歇爾對潘諾夫斯基也不無批判之處，他指出：潘諾夫斯基所一再強調的恐怕是「主體」，歷史的、藝術的、認知的主體，論證中總是略過圖像再現的實踐與法則，而只關照主觀的視覺印象和對大時代的文化認知，彷彿某個歷史時期真的可以被視覺化的體察或者被當作某個被認識到的主體來加以描述。¹⁸然而我們也會察覺到，這

¹⁸ W. J. T. Mitchel, *Picture Theory*, The University of Chicago, 1994. P.16-18

恐怕是站在身體思維立場上對主體思維，對所有詮釋學所進行的批判，是文化意識與身體意識的總對決。這種評述，如果不僅僅停留在扣帽子的層次的話，恐怕有待更清楚的哲學對話，才能予以解決。

圖像思維者的新命運

就外緣條件來看，藝術史思想者之所以致力於突破傳統藝術史學思維的藩籬，恐怕也和西方世界在 1960 年代中期所產生的重大內在變革相關。不論從藝術史或社會史的觀察角度來看，因法國學運而產生的這場思想變革都深具有關鍵性意義。我們會發現：從這個時期開始，所謂藝術性和社會性的差異，或者藝術之為藝術的傳統區隔，都正一步步的趨向於泯滅。傳統的藝術從業人員幾乎就在一夕之間搖身一變而成爲或兼職、或專任的藝術哲學和美學工作者，口徑一致的追問「什麼是藝術？」這個命題。從此藝術不再是前提，而是議題。

不消說，這些兼任或專職的藝術哲學工作者，實在是在沒有做好萬全準備的狀況下披掛上陣的。傳統的美學議題和藝術哲學思惟方法，對他們來說顯得太過枯燥乏味，講的淺白一些，讀書是很累人的！他們一面向前衝鋒，一邊還會回頭問自己的同伴：我們到底帶了什麼武器？有些人主張肉身抗敵，以示悲壯之意；有人發現自己已經練成驚世絕學，隨手摘下飛花落葉皆可傷人；有人發現石塊土木丟出去，受者無不披靡；更多的人則主張以資源回收手法對抗製造垃圾的工商業機制；也有人發現文具店裡的標籤紙價格還算便宜！身體藝術、生態藝術、自然物裝置、現成物和概念藝術從此誕生。

在此之前，現代主義的藝術工作者，無論其歸屬於印象派、新印象派、立體派……的哪一個具像繪畫陣營，乃至於一路到了絕棄現實形象的抽象表現主義者流，每一個藝術家無不在繪畫框架所框限出的

圖像世界當中窮其變化之可能，在各種繪畫語言和造型形式上求新求變。這些繪畫雖然也對當時所流行的主要繪畫風格和繪畫語言產生衝擊，更對當時藝術觀眾所期待和認同的藝術表現內容與方式進行破壞，但是藝術創作者畢竟從未放棄過以圖面空間作為藝術表達的目的與手段。然而 1960 年代中期之後，圖面空間不再是藝術家的戰場所在，或者更精確的說，圖面空間本身，如今成為藝術家所必須要揚棄的首要目標。「放棄以繪畫作為藝術表現中心形式」做法的裝置藝術型態，於焉誕生。藝術家轉向畫框之外尋求新的生產形式與材料，這種作為，使得與平面圖像認知相關的各種美學思維，到如今也變得毫無用武之地。

Arthur Danto 宣稱黑格爾美學當中所說的「藝術終結」時代已經來臨，因為「當藝術認識到它已經沒有辦法再為這個世界提供任何特定型態的藝術品時，藝術必定得宣告自身的終結。」¹⁹Danto 以黑格爾美學中「象徵藝術—古典藝術—浪漫藝術」中人類對內容、理念的逐步發現，漸次揭露說法為主軸，將黑格爾的「藝術必將讓位給宗教與哲學」美學應用在對當代藝術本質的考察上。他顯然以為：當代藝術向概念、觀念過轉的思維方式，在某個程度上可以和黑格爾的美學相互參照理解。

Danto 所沒有說出口的是：當繪畫死去的時候，一切和繪畫相關的美感價值、哲學表象和圖像記憶也跟著死亡。面對這樣的死亡，絕對不是尼采的一句：「一切都被允許，一切都有可能」所能解決的。當藝術和人生，文字和影像的邊界重新渾沌化的時候，我們所面對的是一個全新的文化挑戰和議題。圖像學的詮釋深度意向和圖像的轉向，也必須放在這種文化議題的迫切性上來加以理解。

¹⁹ Danto, A. "Why Does Art Need to be Explained? Hegel, Biedermeier, and the Intractably Avant-garde." In *Art on the Edge and Over*. Art Insights. Inc. 1996. Pp12-16

