

帕諾夫斯基的藝術學基本概念

陳懷恩*

摘 要

當代藝術史方法論與圖像美學研究的代表人物帕諾夫斯基，以其在普林斯頓時期所提出的圖像學享譽於世，然而綜觀其藝術史研究學思發展成就，實以漢堡時期的藝術學理論為基礎。此一時期的藝術理論涵蓋三大主題研究：藝術學基本概念、象徵形式與藝術意志，其中尤以藝術學基本概念最為首出。帕諾夫斯基針對沃夫林傾向於風格描述的藝術史基本概念加以批判，並且提出在方法論和認識論基礎上都更為嚴謹的藝術學基本概念加以對應與超克。他以藝術學基本概念為基礎，在結合對象徵形式與藝術意志的討論後，綜合建立起對圖像內容與意義的解釋方法，並在 1939 年正式提出圖像學主張。本文將處理藝術學基本概念的文獻學證據，說明這些概念的批判性建構過程與哲學討論基礎，以及其在理解帕諾夫斯基整體學思上的重要樞紐位置。

關鍵詞：李格爾、沃夫林、帕諾夫斯基、圖像學、藝術史基本概念、藝術學基本概念、藝術意志、風格、解釋科學、形態學

【收稿】2005/4/13；【接受刊登】2005/6/28

* 雲林科技大學視覺傳達設計系助理教授

帕諾夫斯基的藝術學基本概念

陳懷恩

壹、帕諾夫斯基的藝術史學位置與評價

廣義的西方藝術史研究通常可上溯至文藝復興時期，但是真正作為學科的藝術史研究則開創於十八世紀，相對於其他人文學科來說，藝術史書寫研究以及方法論的理論反省階段顯然要延遲許多。雖然早在溫克爾曼(J. J. Wincklemann)著述《古代藝術史》時，就已經確定以美學概念作為書寫的主軸，書中膾炙人口的名言：「高貴的單純，靜穆的偉大」更是這種以美學概念和觀念來建構藝術史評價的代表。然而一直要到十九世紀後葉，藝術史活動才真正脫離傳統的編目研究，也才從為了支撐藝術品斷代與鑑定活動而存在的文獻錄寫與傳記著述，轉進到概念反省的層面。¹

從十九世紀末到廿世紀初的藝術史方法論建構和藝術學概念反思運動，對後世藝術史家和美學研究者的影響相當深遠。揆其大者，一方面是由李格爾(Alois Riegl)、沃夫林(Heinrich Wölfflin)一直到安海姆(R. Arnheim)所代表的知覺心理學和形式美感研究進路，另一個方

¹ 藝術史遲至 19 世紀才在歐洲成為一門獨立的學科(discipline)。論者多以 1844 年柏林大學開始設置專職的藝術史教席為此獨立現象之始，首位任職者是與藝術史名家庫格勒(Franz Kugler)同屬柏林學派的瓦根。見 Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*. Prestel-Verlag, München. New York. 1990/1996. S. 93.

向則是由瓦堡(Aby Warburg)所建立的圖像學研究傳統，亦即對圖像內容及其意義轉變所作的探索，這一支圖像學的藝術史研究方向在帕諾夫斯基(Erwin Panofsky)提出圖像學區分之後達到高峰。一般藝術史學研究者經常將沃夫林和帕諾夫斯基的學說視為這一波藝術史方法論建構運動上的對立主張者，認定前者重視藝術作品的風格形式，後者則特別看重藝術品的意義內容。然而我們如果通過理論的對照，並對兩者的論述進行比較精緻的閱讀，便會發現這種理論態度的極化對比，雖有其研究和理解上的便利，卻未必能夠反應全部事實。

對沃夫林來說，廿世紀藝術史研究者的**重要任務**，在於發展出一套可以通過實證主義檢證的研究方法，他認為「**每個藝術家都在尋求與其相契合的確切「視覺」可能性，因之，觀看(Sehen)自有其歷史，並非所有時代都會出現相同的事物。尋找這些視覺支點正是藝術史的任務所在。**」²如果以現代語言來說，沃夫林的說法正是呼籲藝術史研究者回返藝術品本身，回返客觀藝術現象，回返藝術結構。這正意味著藝術史家的任務不能單純停留在對藝術品的鑑定、斷代或者文獻釘釘上的累積，而是要去說明那些可以通過「**觀看**」—視覺認識一來喚起、刺激、勸誘我們心理活動機能的普遍形式，進而鋪陳出藝術史的發展軌跡。從這一點來看，沃夫林的見解是和整個十九世紀末、二十世紀初期的形式美學動向密切連結的。

對於圖像學研究者而言，藝術史的形式研究，無論其作為對靜態形式層面認識的形態學研究(Morphologie)，或者偏重對於動態形式層面認識的知覺心理學探究，顯然都忽略了藝術家在創造藝術對象時所欲傳遞的原初意義，同時也忽視了觀眾在藝術經驗中通過各種訊息所

² Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. München : 2004, S. 24.

建構起來的藝術解釋意義，從而將藝術活動限定在單純的視覺形式認知與交換活動中。這種意義認識與建立的闕如，不能不說是形式研究的理論侷限。相對於此，瓦堡學派開始引進包括尼采哲學在內的各種人文學術知識來面對藝術品的意義問題，更企圖對藝術家的創作意圖與動向提出說明，帕諾夫斯基所為人熟知的圖像學方法更將這種理解由意義的認識層面推向意義的重建(re-creation)層面，進而為圖像解釋或者更後起的圖像詮釋學提供了理論基礎。

不過，如果我們從學術發展史的角度來看，帕諾夫斯基畢竟是在吸收、繼承和批判了李格爾與沃夫林的藝術史思考之後，才建成了自己的藝術史方法論體系。他在德國漢堡時期的藝術理論建構與著述工作，幾乎是環繞著對沃夫林的學說加以批判和思考的成果。這段時期最重要的藝術學方法論批判與建立工作，亦即對沃夫林「**藝術史基本概念**」的批評，以及相對的「**藝術學基本概念**」的建立，並且在卡西勒(Ernst Cassirer)哲學的引導下，引入「**象徵形式**」概念，又復承接李格爾所提出的「**藝術意志**」用語，最終在 1932 年構造出自己的藝術解釋方法總綱。這個總綱後來經過修改，在操作層次上更加細密，便成為今天家喻戶曉的圖像學三層次說。

相對來說，中文學界過去在對帕諾夫斯基圖像學的研究過程中，最關心的一直是圖像學的實際操作方式以及圖像學與圖像志的方法區分…等實用層的問題，較少針對圖像學作為方法論美學的哲學基礎層面問題加以處理，更未觸及帕諾夫斯基早期思想建構的學思歷程。這一方面是因為帕諾夫斯基最風行的著作，要數他在普林斯頓時期以英文發表的《圖像學研究》和《視覺藝術的意義》，這兩本書在二戰之後幾乎已經成為藝術學和藝術史研究者的必備書籍，乃至於世界各地藝術學子的指定教材。至於其早期—漢堡時期的德文著述則很少被

譯為英文或其他語文³；另一方面，帕諾夫斯基在普林斯頓的教學研究歷程中也鮮少再對自己的藝術學理論基礎加以回顧和介紹。因此，本文對帕諾夫斯基「藝術學基本概念」的引介與研究，除可說明帕諾夫斯基藝術史學的基礎建構工程，亦可增益本國藝術學研究領域在此一區塊上的完整認識。

貳、帕諾夫斯基對沃夫林藝術史基本概念的批判

帕諾夫斯基的學思歷程可以粗分為兩大階段：德國漢堡時期—在瓦堡圖書館和漢堡大學任教時期，以及普林斯頓時期—因納粹迫害而被迫學術移民至美國的階段。如前所述，帕諾夫斯基的全球性學術聲望當然肇因於他在普林斯頓時期以英文發表的《圖像學研究》和《視覺藝術的意義》兩本著作。至於學術理論和方法學的反省建構工作，則大多集中於漢堡時期，此一時期的著述相當豐富，幾逾 50 篇，其中除了多篇對文藝復興藝術畫家生平與作品的研究之外，還包括相當精良的藝術理論系列著述，這些著作的哲學思辨特色不僅為普林斯頓時期作品所罕見，甚至可說是帕諾夫斯基所有圖像學研究著作的方法論根據。相關著作計有：

1. 《圖像藝術中的風格問題》(Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. 1915)

³ 帕諾夫斯基漢堡時期的藝術學方法論文獻，截至目前只有《藝術意志的概念》和《作為「象徵形式」的透視法》被翻譯成英文。本文使用之帕諾夫斯基與沃夫林相關文獻，若無特別標明，均為自譯。

2. 《藝術意志的概念》(Der Begriff des Kunstwillens.1920)
3. 《作為風格發展規範的比例學之演進》(Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung.1921)
4. 《論藝術史與藝術理論的關係 建立「藝術學基本概念」之可能性芻論》(Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit 'kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe'. 1924)
5. 《理念。傳統藝術理論的概念史研究》(Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie.1924)
6. 《作為「象徵形式」的透視法》(Die Perspektive als „symbolische Form“.1927)
7. 《論歷史時期問題》(Zum Problem der historischen Zeit. 1927)
8. 《論圖像藝術作品的描述與內容意義問題》(Zum Problem der Beschreibung und Inhaltstdeutung von Werken der bildenden Kunst.1932)

這些理論文獻各有其美學理論與藝術學方法論的對應思考與批判對象，基本上也可以概分為三大研究主題：藝術學基本概念、象徵形式與藝術意志。

首先，《藝術意志的概念》和《理念》構成帕諾夫斯基對藝術家創作意念的理解，前一篇論文承襲並且明確化李格爾所提出的「藝術意志」用語，作為影響藝術創作的美學主腦概念，後一篇長文則遵循卡西勒 1924 年《形式與影像》(Eidos und Eidolon)中對柏拉圖藝術與美的概念認識，以作為將來探究新柏拉圖主義哲學和文藝復興繪畫關

係的基礎。此後他便將文藝復興畫家的「藝術意志」理解為對新柏拉圖主義哲學的認識問題。⁴

其次，帕諾夫斯基將卡西勒哲學的重要文化概念「象徵形式」應用在對藝術史的認識上，並以相當具體的圖像與史實作為例證，明確論述了「象徵形式」在藝術研究上的實際操作方式。

然而本文主要處理的課題，是帕諾夫斯基在提出這些議題研究之際，所同時面對的藝術學基本概念問題，這個課題在他的漢堡時期研究中，無論是時序或者方法論地位上，都是更為首出的。他在《繪畫藝術中的風格問題》中評介沃夫林的藝術學核心觀念「藝術史基本概念」，在《藝術史與藝術理論的關係—建立「藝術學基本概念」之可能性芻論》當中提出「藝術學基本概念」，用來取代沃夫林進行形式研究時所使用的「藝術史基本概念」。更在《論圖像藝術作品的描述與內容意義問題》建構了他的三階段圖像解釋方法，此即後來的圖像學區分之雛型。換言之，帕諾夫斯基從「內容」和「意義」的角度，對藝術作品的解釋問題提出完整的見解。從結構上看，這三篇論文無疑構成一組相當完整的藝術學理論反省與建構的主張，本文即以這三篇論文作為主要的討論對象。

從理論提出的時間點來看，沃夫林 1911 年 12 月 7 日在普魯士學院發表《圖像藝術中的風格問題》(Das Problem des Stils in der bildendnen Kunst)⁵，這篇論文即其代表作《藝術史基本概念：近代藝

⁴ 帕諾夫斯基如何通過卡西勒作品認識柏拉圖思想與新柏拉圖主義美學？其說明詳見 Silvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History*. Translated by Richard Pierce. Yale University Press, 1989. pp. 142-177.

⁵ 沃夫林是第一個被皇家普魯士科學院邀請演說的藝術史家，他一共對學院提出三次演講，講述自身的學術發展歷程和藝術史基本構造。其中比較受到重視的為頭尾兩次：1911.6.29 講稿簡述其個人簡歷以及他對藝術史學方法的基本見解，沃夫林在這場演講

術中的風格發展問題》(Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst. 1915)的前身⁶。帕諾夫斯基 1915 年的《圖像藝術中的風格問題》，論文標題與沃夫林演說主題相同，其意涵不言可喻。

帕諾夫斯基此時才二十三歲，但是這篇論文卻可算是當代藝術史學上的重要文獻之一。他在論文開頭闡述了自己的寫作動機：沃夫林在《圖像藝術中的風格問題》演說當中，企圖系統化的表述藝術學中最普遍也最基礎的問題——雖然細部研究成果迄今尚未出版，但從這篇

中指出：藝術史是一門獨立的學科（如同歷史學和文獻學一樣），因此，他預測藝術史會發展出自己的概念與方法，以與其它學科有所區隔，沃夫林所指的其它學門為文獻學和史學。講稿中同時論及日後的中心議題「知覺」：知覺判斷事物，但如何通過視覺層面來被掌握？藝術史家必須理解藝術家的手段，正如文學史家必須了解語言。對觀看藝術的形式研究方法異於品味判斷，「所有的藝術價值都必須被視為歷史性的」。沃夫林在 1911.12.7 的演講則提出後來廣為人知的「藝術史基本概念」以及另一項重要議題——他將造型藝術中的風格問題區分為三個部分：1. 風格的雙重根源；2. 再現發展的元素；3. 風格史的問題。這一篇演說正是帕諾夫斯基的批評焦點。

沃夫林相關資訊見 Joan Goldhammer Hart, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*. 1981, PhD thesis, UMI ProQuest. 這本書是 Hart 在柏克萊的博士論文，內容豐富扎實，20 多年來雖經常被引用，卻一直要到 2005 年才由劍橋出版社出版精裝本。我所使用的仍然是微卷沖印本。

⁶ 英譯本將沃夫林書名的主標題更名為 *Principles of Art History*，台版中譯本依照英文書名作「藝術史原則」，大陸譯本則將主標題為副標，將副標意譯為「藝術風格學」作為主題。見 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. München: 1915, 2004. 英譯本參 Heinrich Wölfflin, translated by M.C.Hottinger, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Dover Publications, New York: 1950. 中文譯本見潘耀昌譯，沃夫林著，《藝術風格學—美術史的基本概念》，遼寧人民出版社，1987。曾雅雲譯，韓瑞屈·沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）原著，《藝術史的原則》。雄獅出版社，台北，1987。

演說看來，沃夫林已經提出了相當確定的論點。帕諾夫斯基表明：由於沃夫林所提出的思想在藝術史研究方法上的意義實屬非凡，因此他必須進一步對沃夫林文章中尚未被明確解釋，以及未經充分證成的部分加以釐清，以期推展出它們所應許的藝術史和藝術哲學觀點。⁷從這些話看來，帕諾夫斯基確實展現出優異的理論嗅覺能力，也先一步意識到沃夫林在藝術史和藝術史學上即將獲致的歷史地位。他將沃夫林的觀點陳述如下：

「沃夫林（在演說中）開宗明義：每一種風格(Stil)無疑都具有某種特定的、所想要表現的內容(Ausdruckgehalt)，無論哥德式風格或者文藝復興風格，都會反映出一種時代氛圍和人生觀，拉斐爾的線條也會呈現出他的人格特質。但是這些都只能算是構成風格本質的一個面向而已：拉斐爾的特色並不單只是他說了些什麼？更在於他如何去說！換言之，他的特色展現在為了完成表現的功能所應用的各種技法(Mittel；手段、媒介)，從某個確切的角度來看，拉斐爾之所以會像眼前所見的樣子來安排線條，完全只能就其內在的稟賦(Veranlagung)來加以理解。不只於此，16世紀的每個藝術家，無論他的名字是拉斐爾或杜勒，基本上所使用的表現技法都是線條而非繪畫性的塊染筆觸。我們不需要再仰賴意義、精神、氣質或者情調這些東西來認識他們，而只需要從觀看和表現的普遍形式來加以理解。」⁸

⁷ 帕諾夫斯基評論文章的發表時間恰好在沃夫林代表作正式出版的同一年。

⁸ Erwin Panofsky, "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst." in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. hrsg. von Hariolf Obree und Egon Verhezen. Berlin: 1998. S. 19-27.

通過這段簡要的理論介紹，我們即可發現帕諾夫斯基對沃夫林理論的質疑所在。對帕諾夫斯基而言，沃夫林的藝術史研究進路顯然過度粗糙的略去了藝術的「內容」層面，將一切藝術表現問題都化約為視覺形式與繪畫效果，好藉此建立起一套具有風格說明普遍性的「沒有名字的藝術史」。他更發現：沃夫林所說的

「這些形式和所謂內在的『表現』(Ausdruck)的渴切程度毫不相關，它們所產生的歷史性變化更不受精神心理變異的影響，而只能從眼睛的改變來加以說明。沃夫林同時也區分出兩種相異的原則性風格根源，其一為心理學式的、無關意義的直觀形式，另一項則是表現性的、可詮釋的情調內容。同時，他在未經論證的情況下，進一步將我們想要確定某種風格的本質時所使用的各種概念也區分為兩個基本群組：其一為純粹形式的，只能通過某個時代的『觀看和表現方式』而產生的概念群，另一組則是所謂內容的、敘說式的特定方式，(我們若想對其進行一般性的描述的話，則不妨說其)是由某個時代、民族或者個人的生產活動所表現出來的。」⁹

帕諾夫斯基同時也指出：沃夫林其實是以「形式與內容」概念作為其美學理論基礎以及藝術風格區分的理解根據，但是他對這組概念的對立理解方式又難以令人苟同。形式與內容的區分，在哲學上固可上溯

⁹ Ibid., S. 20.

至希臘時期，就算在美學上也行之有年，至少在十九世紀時仍因黑格爾的藝術哲學而被普遍採用。帕諾夫斯基並不反對形式與內容的區分方式，他所反對的只是形式與內容的徹底割離，反對沃夫林以單純的視覺元素認識來作為藝術史的研究進路。對沃夫林來說，藝術形式與其他任何一種視覺形式似乎毫無區別，它們同屬於認識論的處理對象，因此我們將會在對藝術觀看的研究中尋找到一些圖式化的基本認知單位，而且同一種內容彷彿都可以用各種不同的風格語彙（形式）來加以表現，這種看法將來還會一直延續到完形心理學，乃至於安海姆(Arnheim)的視知覺心理學對藝術的研究中。

帕諾夫斯基拒絕接受沃夫林的這種研究導向，對他來說：形式固然是一個普遍的範疇概念，但是卻絕對不能夠被理解為沃夫林所想像的某種空洞的公共容器，因為每一種形式所對應的內容都不同，或者說，每一種形式其實都會承載著某種特定的精神內容，「內容和形式之間具有強大的互動力量，因此，如果藝術家打算採用某種不同的形式來表現同一種內容時，這些內容的本身就已經有所改變了！所有形式總都是附載著內容，而且也都會通過時代精神而被確定下來。」¹⁰這和沃夫林對形式概念近乎基模化或圖式化的理解確實大不相同。

其次，他發現沃夫林的藝術史方法學也帶有相當強烈的實證主義和實用主義色彩，舉例來說：沃夫林以為藝術史家和觀眾認識拉斐爾繪畫風格的目的與方式，正如同他們認識某個人的書寫筆跡風格一般，因此—

¹⁰ Ibid., S. 20.

「沃夫林的哲學 實證論傾向，以及他由此所獲致的區分方式，讓他進一步走向了實踐的 歷史應用的道路，並且開始應用這種方法來說明特定的範例。我們可以清楚的看到，沃夫林所構想的這些概念純屬於對外在形式的描述，但是他卻利用這些概念的內在性質和變化來說明從十六世紀藝術的高峰到十七世紀藝術高峰的發展歷程。沃夫林完全用視覺 表現的基本概況來描述這兩種藝術風格世代的差異 」。¹¹

這段文字的批判相當犀利，然而要明白其具體內容，我們仍需對沃夫林的藝術史基本概念再作一些考察。根據帕諾夫斯基所徵引的演講稿內容來看，沃夫林在 1911 年的講詞當中已經開始應用他在《藝術史基本概念》中所享譽於世的五對概念範疇，並且用它們來說明從十六世紀的藝術高峰（文藝復興藝術）到十七世紀藝術高峰（巴洛克藝術）之間的藝術史發展歷程。沃夫林認為，這兩個藝術風格世代的視覺形式表現涇渭分明，從文藝復興藝術到巴洛克藝術之間的發展關係則可說是：

「從對線條的看重轉而貶抑線條、追求筆跡漬染(Flecks)的樣貌【線性 繪畫性，Linear-malerish】；從對平面(Fläche)的看重轉而貶抑平面、追求深度(Tiefe)；從對閉鎖形式(geschlossene Form)的著重轉而解放為自由、開放的形式(freie-offne Form)；從著重由各個獨立部分所構成的一致性整體畫面，縮減為對畫面上一個或少數的重點範圍所做的描繪【畫面上的每個部分不再

¹¹ Ibid., S. 20.

各自獨立】；從對事物的完整描繪【追求對象特點的清晰度 (Klarheit im Sinne des gegenständlichen Interesses)】轉變成實際看來相當不完整的描繪【追求物體形象的清晰度 (Klarheit der Erscheinung der Dinge)】。¹²

根據這些描述，沃夫林用來說明藝術史發展的五組藝術史基本概念已然成形，它們分別是：

- 一、線性 繪畫性
- 二、平面 深度
- 三、閉鎖形式 自由、開放的形式
- 四、單元組成整體的描寫 重點式描寫
- 五、對象的清晰度 形象的清晰度；完整描繪 不完整描繪

值得注意的是，沃夫林在此時所提出的五組概念，和後來的概念顯有出入，《藝術史基本概念》中五組成對的藝術史基本概念分別是：

- 一、線性 繪畫性
- 二、平面 後退
- 三、封閉形式 開放形式
- 四、多樣性 統一
- 五、清晰 不清晰

¹² 【】與引號內文字為帕諾夫斯基原文所有。Ibid., S. 20.

持平而論，沃夫林後來在《藝術史基本概念》當中對概念用語所作的修改，在論述面上未必比原始概念更為清晰完善，但是措辭顯然更加簡易動人，書寫形式也更像概念！我們也會發現：正是沃夫林在論述藝術史基本概念時所展現出的片面性的、對形式的極度關注，促使著帕諾夫斯基等後繼的藝術史學家們注意到藝術作品的雙重性。在沃夫林的學說中，藝術的發生和變化並非藝術之本性所在，那些與時俱進的形式轉變事實上都必須倚賴一種神秘的、純屬形式的『內在發展』來加以解釋，彷彿整個歷史有一個動力促使著藝術家追尋著與己相對的更高表現形式—至於每個時代的藝術家描繪什麼內容？描繪出什麼？以及這些描繪表現所要傳達的意義？這些問題都被捨棄一旁—這樣一來，在我們眼前的藝術品和自然事物已經無所簡別，所有內容意義都已脫落，只剩下外觀和形式。然後，對這些形式的歸類與說明，就是風格。

這種做法當然不為帕諾夫斯基所認可，他指出：16 世紀的藝術家和 17 世紀藝術家的眼睛並無不同，藝術家的眼睛也絕對不會先驗的選擇要用「線條」或「平面」的方式去觀看世界。與此相反，每個時代的藝術家都是通過個體的感受性和受薰習而得的文化特質，進而決定了自己到底要採取線條或者繪畫性的方式來進行藝術造形活動。因此，風格絕對不是純粹視覺性的事物，它一直是藝術家面對世界時所產生的精神和意義關聯活動。風格雖然也可以說是一種「世界觀」(Weltanschauung)—對世界的觀看，但是這種對世界的觀看，絕對不是沃夫林所設想的那種只具備知覺心理學作用的視覺觀看活動：

「我們並不會去追問：『從 16 世紀到 17 世紀的發展正是從線性到繪畫性、從平面到深度的發展』這種說法是否合

理？我們所要問的是：『從線性到繪畫性、從平面到深度的發展完全只是一種形式上的改變』這種觀點是否合理？沃夫林的文字清晰度和啟發意義都不是我們能夠妄加毀譽的，因此，我們並不會去追問：沃夫林的範疇是否能夠確切說明文藝復興和巴洛克藝術的普遍風格因素？我們所要追問的是：這些確切規定了各個時代風格的因素是否只是一些表現模態而已？他們是否真的毫無表現，而只是『當某個特定的表現意志需要它們服務時所出現的中性色彩和感覺色調』而已？」¹³

如前所述，帕諾夫斯基認為某一個藝術家之所以會選擇「線性」而非「繪畫性」的藝術再現方式，其實意味著這名藝術家受到了某種龐大驚人力量的影響，進而使其在創作時作出形式上的抉擇。這種龐大力量是一種時代意志，它不被藝術家們所意識，卻限制著他們的再現可能方式。換言之，藝術家會因為個人的氣質癖性，因其所處的時代、環境與造形語法……等等所構成的全面性造形要求——亦即藝術意志(Kunstwollen)¹⁴，必然性的去選擇某種可被表現的內容，也同時選擇出能夠將這些內容作出最妥切表現的藝術形式。

再者，帕諾夫斯基認為沃夫林的藝術史基本概念只能描述風格，卻不能解釋風格，因為沃夫林所提出的這些概念本身都還需要進一步的加以解釋。質言之，凡是需要再使用一些更基本的概念來加以說明，絕對不能算是真正的「基本概念」！當然，論者或可為沃夫

¹³ Ibid., S. 21.

¹⁴ 藝術意志概念原為李格爾所提出，但是帕諾夫斯基對藝術意志的說明比李格爾顯然更為確切。

林辯護，指稱他在講稿中的語言並不刻意追求精準，因此才會在正式出版時加以修改，從而使這些語詞脫離現象描述詞的羈絆，並且能夠更適合「藝術史基本概念」的學術身分。然而如果通過後文的解析，便會發現這種解釋方式仍然無法替沃夫林擺脫帕諾夫斯基的批判。

參、對沃夫林藝術史基本概念與範疇觀的哲學反省

沃夫林在《藝術史基本概念》導論中指稱：他所提出的「五對概念可被稱為直觀範疇(Kategorien Anschauung)，也完全可以被置換成康德的範疇。」¹⁵我們可以發現：沃夫林雖然沿用康德的「範疇」名詞，但是他所列舉出的範疇—基本概念，和康德的範疇觀念之間未必會有精確的對應關係，反倒綜合（或普泛的）摘拾了其他哲學家對範疇的思維方式。如果我們簡要回顧範疇概念的發展歷史，便可加以釐清。

哲學史上最早思考範疇概念的哲學家是柏拉圖，他在《智者篇》(Sophist)中提到五種基本範疇：存有、靜、動、同一、差異，為範疇這個術語奠定了哲學基礎。然而亞里士多德範疇表的影響力可謂更為深遠，亞氏認為世間一切可以被想到和有名稱的事物都可以歸屬到下列十個類(class)或屬(genus)之下：實體、量、質、關係、時間、條件或狀態、擁有、行動、激情、被動。這些範疇具有一個共通點，亦即：「除了被歸入範疇框架之內的事物之外，別無可以被感知的東西」。人們對事物的理解是靠範疇形成的，事物本身也依這些範疇而獲得各

¹⁵ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. München : 2004, S. 264.

自的性質。亞里士多德在《形上學》當中更進一步提出一些後設範疇 (meta-categories)，或者可說是遍及所有範疇的共性範疇：存有、統一、同一和差異。亞氏的範疇論雖然規定了範疇在哲學思考上的重要性，但其說法仍帶有相當的隨意性和經驗觀察色彩，在其著作中所提到的各個範疇的名稱和內容也並不固定。到了康德，範疇一詞的用法和推證過程已然相當嚴密，康德通過先驗分析論，對先天知識的成素加以分析，說明此一成素為純粹的知性知識，亦即知性概念（即範疇）和純粹知性的原理。康德從知性活動，也就是傳統的邏輯判斷表入手，由量、質、關係、樣態產生範疇表，並說明所謂範疇，亦即「賦予一判斷中的不同表象以統一性的同一機能也賦予一直觀中的不同表象底純然綜合以統一性；一般性地來表達，這種機能稱為純粹知性概念。」

康德的敘述雖然拗口，意旨卻相當明確：首先，我們的知性活動就是理解，就是判斷，判斷則是由各個概念（表象）結合、統一而成的一個更高的概念，當我們將這種機能應用到對於感性內容的直觀上時，就稱之為範疇。因此，範疇就是對現象世界認知的普遍原則，就是將雜多彙整建立為統一的機能。

康德的知性範疇又稱為知性純粹概念先驗表，其意甚明，是想要替純粹先驗的(a priori)概念或原則提供必要的知性結構，並藉以感知和設想經驗所提出的事物。換言之，範疇具有以下幾個特性：

1. 範疇是一切經驗的必要條件，沒有範疇就沒有經驗，沒有知識。
2. 十二範疇是我們知性形式的完整形式（事物只能以這些方式出現和獲得意義）。
3. 範疇只用來指涉現象 (phenomenon) 領域，並不描述本體

(noumenon)領域。

4. 範疇被使用、投射和施加於經驗所提供的原材料上，但並不是也不可能從經驗中得到，它們超出於經驗之外。¹⁶

我們若將康德的範疇和沃夫林的範疇用法加以比對，不難發現：沃夫林「範疇 = 基本概念」的用法雖然承襲自康德的「範疇 = 知性純粹概念」，但是其推證過程卻大不相同，康德的範疇具有先驗性格，而沃夫林的範疇卻是從實證的觀察所抽象而得的。如果對比於上述的康德範疇特性，同時套入沃夫林在《藝術史基本概念》中的用語，不難將「藝術史基本概念」的特性描繪出來。

1. 藝術史基本概念是一切藝術觀看、藝術知識的必要條件，如果不通過這些基本概念，則藝術經驗無從產生，對藝術史的知識無由建立。
2. 藝術史基本概念是對藝術形式的完整型態所作的描述（藝術作品只能以這些方式出現和獲得意義）。
3. 藝術史基本概念只用來指涉視覺現象領域，並不描述藝術品的內容與意義。
4. 藝術史基本概念被使用、投射和施加於視覺經驗所提供的原材料上，但卻是從視覺經驗中得到的。

¹⁶ 見“The Harper Collins Dictionary of Philosophy”之 ‘categories of the understanding, the (Kant)’ 辭條。

從第一點到第三點來說，沃夫林所設想的基本概念和康德的範疇一樣，都能替我們提供感知和設想經驗現象的必要結構，廣義的說，也都是知性在面對感性事物時所呈現出的思維規範形式。但是沃夫林的範疇和康德學說的徹底不同或背反，在第四點中對比得相當清楚——康德的知性純粹概念，無論從來源到性質都是先驗性的，沃夫林所謂的範疇卻是一種由經驗抽象所得的規律。

從這種對比來看，我們可以發現：沃夫林顯然只是接受了康德所賦予範疇這個概念的決定性地位，譬喻式的，或者泛指式的將自己所構想的藝術風格特徵視為一切觀看可能性的基礎，套用剛才說明亞里士多德範疇觀的說法，沃夫林也認為除了被歸入視覺範疇框架之內的事物之外，別無可以被觀看或感知的東西。我們對藝術品的理解是靠視覺範疇所形成的，而且這些藝術品本身也是依照這些視覺範疇而生產的。這種「範疇」說法並沒有導向康德對範疇概念性質最重要的規定和說明。反之，其產生方式和概念本身，假如不只是經驗科學的歸納結果，至多也只能說是一種認知模組和知覺模組的形態學原則或指南（guide lines）。¹⁷

當代德國藝術史家麥爾(Nikolaus Meier) 曾經為沃夫林設辯，他認為沃夫林的學說其實相當堅守康德哲學的立場，因為：

¹⁷ 形態學一詞初見於歌德的《植物變形》(1790)。Morphologie/ morphology 源自於希臘文的 *morphe*—形態，學術發展史上，歌德可謂第一個用形態學觀念來跨越藝術、詩歌和人體認識科學研究疆界的德國作家。當然，形態學在今天已不再是，或者不只是一種生物學的譬喻，而是和好幾種自然科學、社會科學相關的學術探究，多指以機體論或機械論觀點出發，對形狀、形式或結構所作的研究；亦可泛指所有對形狀、形式和結構，乃至於形狀、形式和結構所產生的變化（變化過程）所作的科學研究。其應用甚至可及於音樂與其他類型藝術、語言學和演化論哲學。

「沃夫林企圖探索視覺發展的邏輯，以建立起康德式的批判藝術史(eine kritische Kunstgeschichte)，他從藝術史上的現實面入手，而不是從先驗的概念配對(apriorischen Begriffspare)出發，因此更不會關切本體論的基礎概念，而是致力於說明各種特徵概念(Charakterisierungsbegriffe)和兩極式的形式描述(Polaritätsprofile)。而今的書名定案成《藝術史的基本概念》實為不智之舉，徒增誤解而已。」¹⁸

麥爾的辯護立場需要略加陳解，順前文，我們會追問：如果沃夫林的確順應著康德的範疇觀來思考藝術和藝術史，那麼他不是應該積極建立起一套先驗形式的選單嗎？然而我們也知道，康德固然曾經致力於在「美」或判斷力的領域中尋求先驗形式，最後卻沒有找到任何和純粹理性中的範疇觀相應的先驗形式，而只是以「情緒」或「情意」來作為回答美感問題的關鍵態度。因此，麥爾顯然認為沃夫林所遵循的正是康德這種「無法在美的經驗中找到任何先驗形式」的嚴格立場，也就是要求一切思維都必須面對經驗的路線，因此不會去處理任何先驗概念或者本體論問題，從而只是提出一些對經驗現象的描述。

問題在於：沃夫林為什麼並不打算修改這本書的書名？為什麼仍稱呼自己所找出來的觀看形式與表現形式為範疇？還為什麼會在《導論》中興高采烈的宣稱自己找到了一個通貫古今、旁及日本的普遍性藝術解釋方式？沃夫林所引發的爭議絕對不只是書名，而是對康德哲

¹⁸ Nikolaus Meier, Heinrich Wölfflin. In Dilly, Heinrich(Hg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte. Zweite, durchgesehene Dietrich Reimer Verlag, 2000, S. 63-79. Hier, S. 72.

學概念的隨意搬弄，以及對這些概念的經驗式解釋。如果說「**康德式的批判藝術史**」就是一套以特徵概念和兩極式形式描述語彙為主的感性工學研究成果，那麼這些由特定樣本所呈現出的感覺特質，以至於由不同個體對這些感覺特質所提出的可變動的感性詞彙，是不能作為世界藝術史的發展判準來被看待的。

相對來說，赫曼·包爾(Hermann Bauer)對沃夫林的陳述可謂一語中的，他指出：《藝術史基本概念》一書雖然宣稱要說明「**基本概念**」，實際上並沒有找到任何基本概念，反而建立起一套風格批判區分(stilkritische Unterscheidung)。¹⁹包爾認為：從十七世紀以後，藝術學無論在概念和方法上都產生了比較清楚的反省，並相續產生以「**概念 風格分析 結構分析 象徵分析**」作為研究主軸的藝術史方法學²⁰，十八世紀時，某些對造形藝術修辭的討論文章中已經開始應用「**風格**」一詞，以其作為藝術性質和個性概念的描述語，但是一直要到十九世紀之後，藝術史家才真正意識到「**風格問題**」的存在。因此，風格分析可說是十九世紀藝術史家書寫的基本作風，無論希爾德布蘭特(Hilderbrand)、李格爾、沃夫林或貝倫森(Bernhard Berensen)等人的著作，都相繼致力於探討「**造形藝術之形式問題**」與風格問題。在這些論著中，李格爾固曾通過對裝飾和類別的抽象性所作的論述，特別關注到「**風格**」也具有相近的抽象和概念性格；然而沃夫林才是真正建立風格概念的問題意識(Problematik)者。從包

¹⁹ Bauer, Hermann. *Kunsthistorik: Eine Kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Dritte, durchgesehene und ergänzte Auflage, C. H. Beck, München, 1989.S. 87-90.

²⁰ 關於赫曼·包爾的藝術方法論反省與階段劃分，詳見陳懷恩，《藝術書寫與藝術史書寫》，白沙人文社會學報，國立彰化師範大學，2002.10，頁 119-142。

爾的批評看來，沃夫林提出藝術史基本概念之舉所引發的討論，恐怕要比其理論本身來的更為重要。正是由於沃夫林所倡議的藝術史基本概念，才促使藝術史研究者致力於找尋各種時代的風格特徵，從而建立起以風格概念作為主導方向的藝術史寫作風氣，帕諾夫斯基正是在沃夫林所開啓的風格問題意識上向前推進。

肆、帕諾夫斯基藝術學基本概念的建構

帕諾夫斯基發表《建立「藝術學基本概念」之可能性芻論》時，距沃夫林《藝術史基本概念》著作問世已有十年。他在近十年前對沃夫林藝術史方法學思想將會產生的影響力所作的預測，如今已成事實。在本文中，帕諾夫斯基從康德學立場出發，首先批評沃夫林所提出的「基本概念」只是一些樣貌式的、外觀式的描述意味用語，絕非準確的哲學基本概念。他指出：所謂基本概念，應當具有下列三種特性——

- ❶ 基本概念必須是先驗的，因而也才能具有普遍性，
- ❷ 基本概念必須是直觀的，而非由經驗所獲得的形式特徵，
- ❸ 所有基本概念必須能夠共同構成對體系的說明。²¹

這種看法顯然直接搬用了康德對感性直觀形式，亦即對時間和空間所

²¹ Erwin Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“*. in der *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. S. 49-76. Berlin: 1998.

使用的概念書寫方式。康德在論證空間直觀形式時，曾經說明過「作為表象而且又可作為我們一切感性知覺基礎的空間性原則」必須具有先驗性、必然性和純粹直觀性。²²因此，相對於沃夫林在搬用康德哲學的「範疇」、「直觀」……等想法時所顯露的隨意性或者創新性來說，帕諾夫斯基企圖從更純粹、嚴謹的康德哲學立場來建立藝術學基本概念。即使我們同情性的理解沃夫林的主張，認定他是從康德「美的認識中不存在先驗形式」的想法出發，建立了一套知覺心理學，那麼，帕諾夫斯基的工作也可以被理解為重返康德，企圖重新執行康德在美的認識當中尋找先驗形式的任務。

帕諾夫斯基針對沃夫林的五組藝術史範疇，也相對提出五組藝術學基本概念。不過這五組概念的表述方式，確實要比沃夫林精確許多。帕諾夫斯基繼承新康德學派的書寫作風，習慣將各種哲學概念用三分方式來加以理解與陳述，首先將藝術學所要處理的問題區分為三大領域：藝術本體論、藝術現象論和藝術方法論。以兩邊的概念—藝術本體論，亦即作為形體認識基礎的形式與內容概念，以及方法論的，亦即作為認識條件和可能性的時間與空間概念作為藝術現象的原概念(Urbegriffe)，再極其精巧的將經驗現象領域—特別是視覺領域區分為三個層次：基本認知、構圖和整體影像。首先是基本認知層面，帕諾夫斯基指出這個層面中所關切的問題是：

視覺原理(optischen Werte) (開放空間) / 觸覺原理(haptischen Werte) (形體) 基本原理，指我們對形體直觀的、初步的掌握²³

²² 康德對時空形式的說法，參 Hans Michel Baumgartner 著，李明輝譯，《康德【純粹理性批判導讀】》，聯經，台北，1988。頁 52-62。

²³ Werte 當然是「價值」、「價」、「估價」之意，帕諾夫斯基使用這個名詞時，似乎也

其次是構圖層面，亦即藝術家利用各種物件的安排所構作出的次序：

融合原理(Werte des Ineinander) (交會式的、互攝互入、動態的)
/ 並列原理(Werte des Nebeneinander) (分解式的、靜態的) 構
圖、結構的評價原則，對眾多形體的掌握

最後即為藝術家所營造出的整體造形和影像：

深度原理(Tiefenwerte) / 平面原理(Flächenwerte) 造形原理，對形
體的實質掌握

帕諾夫斯基的視覺領域區分相當精細，不過我們也可以用比較傳統的中文語詞來加以說明，視覺原理其實說的是「物」，而構圖層次說的是「勢」，而造形活動指的是「象」—造形活動上的統一(Figur: gestaltete Einheit)。整體說來，這是一個「取物觀象」的美學活動。帕諾夫斯基也用底下的圖表來說明他所要傳達的此一區分，並且勾勒出各個基本概念之間的衍生關係：

刻意讓它沾染上一些實證科學用語的意味，這或許是一種時代特色。然而他在行文中也常使用更具有形上學意味的 Prinzip—「原理」一詞來代替 Werte。參見註 22。

藝術學基本概念表

本體論領域內的一般對立觀點	現象領域，特別是視覺領域中的特殊對立面			方法論領域內的一般對立觀點
	1. 基本原理的對立面	2. 造形原理的對立面	3. 構圖原理的對立面	
內容與形式	視覺原理(開放空間)與觸覺原理(形軀)	深度原理與平面原理	融合原理(交會)與並列原理(分別)	時間與空間



帕諾夫斯基藝術學基本概念表的構造方式相當特別，分列於兩邊的本體論和方法論基本概念，屬於更具主導性的「**基本概念**」或「**原概念**」；「**視覺原理和觸覺原理**」則對應於「**內容與形式**」的區分，他說明：即使被我們目為「**純粹的觸覺原理也有其內容(Fülle)**，亦即完全抽象的**幾何形象**」。易言之，視覺形式會構建出視覺內容，亦即整體的空間現象，而我們對空間的掌握則是以個別的形軀、形體—觸覺原理作為形式，這顯然是一個一多的相攝關係。

值得注意的是，帕諾夫斯基標明他在此處所使用的「**內容與形式**」概念是屬於本體論層次的一般性（基礎性）概念，就其所論來看：純粹觸覺原理既然會以「**形式**」為性，而其被我們所認知到的抽象的幾何形象被稱為「**內容**」，此處所謂的「**形式**」顯然是一些現象的綜集 (Aggregat)，而「**內容**」則是認知主體對這些綜集關係的規範。他所稱的「**形式**」如果是經驗的對象—範疇作用結果的綜集或印象，「**內容**」實在就是主體所認識到的真正的形式—表象。

其次，帕諾夫斯基也說明了自己為什麼不用一般藝術史學者常用的「靜態與動態(存有與變化)」，而用「融合原理(交會)與並列原理(分別)」來解釋構圖原則，原因在於造形藝術並無純粹或絕對的靜、動關係，而是由基本的「時間與空間」概念所推展出的動勢差距。至於他最後想建立的「造形原理」一亦即將來可以用來說明視覺藝術風格發展差異的基本概念，則應同時應用「內容與形式」和「時間與空間」概念來掌握，亦即同時應用「視覺原理和觸覺原理」以及「融合原理與並列原理」來解釋。

基本概念表中間的這三組形式概念是不是「基本概念」？換言之，是不是先驗概念？帕諾夫斯基自己明確指出：他所提出的這三組形式概念其實是由「內容與形式」和「時間與空間」這兩組基本概念所推出的專屬概念(Spezialbegriffe)，它們隸屬於基本概念，但是仍然具有先驗特質。這些專屬概念各有學術淵源，帕諾夫斯基聲明自己雖然借用了李格爾的「視覺型」與「觸覺型」概念，但卻沒有沿用其心理學涵義²⁴；沿用沃夫林的「平面」與「深度」，卻將其視為對形體、

²⁴ 李格爾在 1901 年所出版的《晚期羅馬藝術工業》第一卷中相當明白的指出，他從知覺心理學出發，區別人類的觸覺型和視覺型兩種知覺觀察傾向，並以藝術意志(Kunstwollen)將其貫串為一，同時也以觸覺式(haptisch)和視覺式(optisch)這兩個概念來作為評估藝術歷史的關鍵：「我將自己發現的這些事物特點定名為可觸性(taktischen) 可被觸及的(tastbaren)，此字源自於 tangere 一詞 其實叫做觸覺式(haptisch) 會更好，這種特性恰好對比於視覺式(optisch) 可被看見的，像是色彩和光線這類的東西。」一般學者久已習慣將李格爾的觸覺型等同於 Plastik—造形、塑形、雕塑、輪廓線、外型的掌握，視覺型則等同於圖像、繪畫、情感、影像的攫取。易言之，觸覺型觀察者在畫面上追求的是形貌和輪廓線的表现，很自然的會以線條來勾勒所要描繪的對象；視覺型觀察者著重的是影像，色彩和光線，自然可說是繪畫性的表现。某些學者認為德國美學家赫德(J. G. Herder) 早已先李格爾一步提出過以下主張，赫德如是說：「自然總會讓少數人(意指藝術天才)乃至於全人類從觸碰走向觀看，

從雕塑走向圖畫(...vom Fühlen zum Sehen, von der Plastik zur Piktur.)。(1778)」這和李格爾所描繪的從觸覺到視覺之路如出一轍，當可進一步思考。

藝術史家也經常將視覺性與觸覺性的討論推向貝倫森(Bernhard Berenson)，他在1896發表《文藝復興時期的佛羅倫斯繪畫》(Florentine Painters of the Renaissance, New York/ London.³1909)一書，書中最常被引用的話如下：「藝術家沒有別的任务 畫面上所有的線條都是功能性的(functional)，換言之，都具有目的，而其目標就在於表現可觸感(tactile values)。(P. 16)」貝倫森說法的影響力要遠遠大於其概念的清晰度。他所提出的兩個主導性研究概念：功能性和可觸感，使其日後被歸類到兩個相關但有差異的藝術史觀陣營中。世人常將其和希爾德布蘭特、李格爾、沃夫林同列為形式主義美學者，也有人將貝倫森的說法視為義大利藝術史家文圖利(Adolf Venturi, 1856-1941)名言「形式追隨功能—Form follows Function」的同義詞，因此將其視為功能主義者。單就名詞出現的時間來說，貝倫森的說法顯然要比李格爾略早幾年，但是這個概念的廣為人知，卻一直要到1903年貝倫森《佛羅倫斯畫家的素描》圖冊出版之後。貝倫森認為：從喬托以來的佛羅倫斯畫家就致力於讓畫面表現出一種「可觸的」(伸手可觸的、如可碰觸般的)真實感受，他們所有的作品，甚至在這些作品當中的每一根線條也都服務於這個藝術目標。佛羅倫斯藝術的本質和地方特性既在於此，那麼藝術品所可能具有的其他非藝術因素，都是不值一哂的。我將 tactile values 譯為「可觸感」，若多譯幾個字則應譯成「觸覺特質」，中文界曾將此字翻譯為「觸覺值」。然而 tactile values 絕非量化的科學用詞，value 一字也只是用來指涉這些特性的可貴與特殊而已，窺其字義，和日常用與中的 touchable 似乎相去不遠。不過，「觸覺特質」既然被高抬到「藝術的本質」的地位，則其實際意義恐怕要更趨近於實體、材質和肌理等概念。換言之，貝倫森關注的問題在於畫家如何藉由繪畫技法具體掌握住所面對的對象？畫家如何以每一條線的力度，以所有線條所構成的節奏和整體風貌，表現出所要繪製對象的質感—形體的渾厚堅實或者柔嫩滑膩？這應當是整合了主觀感受和客觀物質性的說法。「觸覺特質」概念能不能被抬高到這種美學層次的說明？或者只是單純的對「寫實」與「具象」的描述，尚可爭議。

貝倫森和李格爾的說法很容易讓我們想到從洛克、貝克萊以來哲學家對視覺觀念和觸覺觀念所做的區分，若對比於貝克萊在《視覺新論》(The Essay Towards A New Theory Of Vision)(1709)中的視覺心理學說明，似乎可以將貝倫森和李格爾的觸覺問題略作釐清。貝克萊認為：觸覺觀念和視覺觀念是截然不同的事物，換言之，它們有著數量和性質上的差異。在視覺距離估算當中，當我們能夠用步測的方法趨近某個物體

形式掌握的主軸概念；至於融合原理，從某個角度來看，顯然就是沃夫林的「多樣與統一」、「構造 非構造」、「絕對清晰 相對清晰」的融合體。換言之，帕諾夫斯基顯然是將沃夫林的五組特徵概念加以重整，將這些「只能描述風格，卻不能解釋風格，因而其概念本身都還需要進一步的加以解釋，需要再使用一些更基本的概念來加以說明的“基本概念”」以三組真正的視覺形式基本概念加以統貫。帕諾夫斯基並未詳敘這種重整和貫串的過程，不過我們可以根據其基本概念表展開以下的說明。

對帕諾夫斯基而言，沃夫林《藝術史基本概念》最具主導性，也最不需要修改的概念應當是「平面 後退 (平面 深度)」，然而「平面 深度」是藝術作品的整體面貌，視覺觀看的直接印象，因此他以「造形原理」指稱之，至於沃夫林其他的概念，譬如其最具代表性的「線性 繪畫性」，其實具有兩個層面，如果就畫面特徵來看，「線性 繪畫性」只是繪畫技法論(theories of paint application)上的差異，亦即畫家在應用媒材時所造成的用筆、材質、肌理的差異。不過，如果「線性 繪畫性」的差異如果構成形體或實體認識上的差異，就會導向以「內容與形式」這對基本概念所推導出的「視覺原理和觸覺原

時，我們才真的能夠估算出我們和所想要經驗到的某些觸覺觀念 (tangible ideas)之間的距離。觸覺觀念亦即可觸的表象，這種觀念本身並不必然直接和視象相關；觀念一詞在此類同於表象、對象之概念，為貝克萊的特殊用法，幾乎可理解為佛學之「法」一萬法即萬事萬物之意。觸覺觀念和視覺觀念有別，如同說萬法與萬象有別。若將貝克萊的心理學簡化的應用在此，則繪畫中的觸覺價值就是事物的質感、量感、實體感，以及我們和事物之間的距離估算。講求觸覺價值的作品，其畫中事物和觀看者的關係會更趨向於現實性，雖說這種現實感其實是靠著相當程式化的方式來達成的。若貝倫森的說法可依此理解，則畫家所要掌握的真實，即為一般身體認知的具體現實感，文藝復興的畫家都會成為客觀的現實主義（寫實主義）者。

理」；其差異如果是對時空關係的認識不同，那麼就可以用「時間與空間」基本概念所推導出的「融合原理與並列原理」來加以考察，「線性和繪畫性」這兩種特徵，由於其對形體的直觀以及對結構的掌握不同，最後就會構成造形的差異—亦即畫面上的「平面與深度」的差異。

次就「封閉形式 開放形式 (閉鎖形式 自由、開放的形式)」來說，「封閉形式」亦即偏向觸覺型態和個別分立的形體描繪，「開放形式」則是偏向視覺型態和融合交會的整體描繪。「多樣性與統一」既然是指單元組成整體的描寫和重點式描寫的差異，「清晰與不清晰」指完整描繪出所有的視覺對象，以及爲了照顧整體形象的清晰度而不必完整描繪出所有的對象，當然也都可以循此分別以「視覺和觸覺」以及「融合與並列」加以說明，而最終以它們所構成的「平面與深度」的造形差異來加以總結。

帕諾夫斯基在完成藝術學基本概念的建構工作後，總結其說爲三個要項，依序對於藝術學基本概念、藝術理論和藝術史之間的關係加以闡釋。其說依序爲：

- 一、藝術理論的任務在於發展出一套由基本概念以及專屬概念所構成的體系，而其任務則在於闡明藝術性的問題 至於這些藝術問題本身，雖然可以被區分爲基本問題和專屬問題兩大種類，但整體而言，仍然是由某些確切的原始問題 (Urproblem)所推展出來的。

換言之，帕諾夫斯基心目中的藝術理論，亦即由藝術學基本概念所構成的藝術哲學體系。藝術理論必須面對藝術作品，因此，我們的確必須先面對藝術的視覺形式，帕諾夫斯基將這種研究稱爲「作為純粹事

物科學的藝術史」，

二、作為純粹事物科學的藝術史(Kunstgeschichte als reine Dingwissenschaft)，一方面以指點 描述性的概念(hindeutend-demonstrative Begriffe)來敘述藝術品的感覺特質，另一方面又會以指示 說明性的概念(deutend-charakterisierende Begriffe)確切指出「外在意義的風格」，將風格視為一套「風格判準(Stilkriterien)」的綜集。然而這種純粹形態學式的風格特徵說明方式，依舊會產生對藝術問題的解答需求，也因而有待於藝術理論的介入。

此處所謂「作為純粹事物科學的藝術史」，指的就是沃夫林的視覺形式研究。帕諾夫斯基將其歸入風格判斷和形態學之列，並且指出這些研究的說明或書寫方式，仍然有待以藝術學基本概念所構成的理論體系作為堅實基礎，才能獲得保障。帕諾夫斯基進一步標舉出這種形態學研究應當區分為對藝術品引發的感覺特質所作的心理學式的研究，而其所需的是指點式的、描述性的概念，通過這些概念，我們可以針對眼前的藝術品所顯現的各種蛛絲馬跡，種種跡象，推導出作品所產生的感覺特質。再者，通過對作品的表現特徵所作的清晰掌握，研判其風格的歸屬，以說明其藝術表現特性。然而這兩個層次的研究仍然都只是形式研究，也都只是外在的說明，如果想要對藝術品的內容與意義進行探討，就必須建立一套所謂的「作為解釋科學的藝術史」：

三、如果我們清楚的認識到：作為純粹事物科學的藝術史，對於藝術品的「感覺特質」所作的研究必須以藝術理論為前提，以清晰的、體系化的藝術問題表達作為先決條件，我們便會走向以認識藝術意志為導向的「作為解釋科學的藝術史」（Kunstgeschichte als Interpretationswissenschaft），因為這種研究進路密切結合了藝術理論與純粹經驗研究，不會再將藝術品視為單純的歷史物件來對待，而會針對藝術表現所涉及的藝術問題及其解決方式提出回應。²⁵

這個結論幾乎是帕諾夫斯基未來理論工作的整體描摹，對他來說，如果我們能夠以確切的藝術基本問題和專屬問題來掌握某些藝術品一綜集的視覺現象，也就能夠進一步掌握到確切的「造形原則（Gestaltungsprinzipien）」，通過對這些造形原則的掌握，最後必然可以逼向於對「最高風格原理（obersten Stilprinzip）」的認識——亦即對「藝術意志」的認識，從而建立「作為解釋科學的藝術史」。

帕諾夫斯基在《建立「藝術學基本概念」之可能性芻論》結論中所預告的理論工作，最後終於在 1932 年的《論圖像藝術作品的描述與內容意義問題》一文中構造完成，並且推出了三層分立的藝術解釋方法總綱²⁶，其表如下：

²⁵ 同註 20。S. 67f.

²⁶ 詮釋學所常用的幾個德文名詞：Interpretation, Auslegung, Erklärung 等概念，若同時出現時，中文學者常以闡釋、說明、解釋分別對譯之，但如果單以帕諾夫斯基的理論方向而言，Interpretation 則為最廣義的「解釋」之意。

解釋的對象 (Gegenstand der Interpretation)	解釋的主體根據 (Subjektive Quelle der Interpretation)	解釋的客觀校準 (Objektives Korrektiv der Interpretation)
1. 現象解釋 (可分為事物 解釋與表現解釋) (Phänomensinn)	豐富的生活經驗 (Vitale Daseinserfahrung)	形態史 (描繪可能性的體現)
2. 意義解釋 (Bedeutungssinn)	文學知識 (Literarisches Wissen)	類型史 (再現可能性的體現)
3. 文獻解釋 (本質解釋) (Wesenssinn)	世界觀的原初行為 (Weltanschauliches Urverhalten)	一般精神史 (世界觀可能性的體現)

在這個圖表中，我們不難看到形態史、類型史和精神史，描繪、再現和世界觀…，這些概念對於沃夫林的讀者來說，恐怕都是再熟悉也不過的辭語。對於熟悉帕諾夫斯基美國時期著作的讀者來說，通過這個圖表的建立，圖像學一詞也呼之欲出。這個總綱後來經過修改，便成為今天家喻戶曉的圖像學三層次說。不過，一般研究者在接受帕諾夫斯基圖像學區分的同時，似乎也將其早期的藝術學基本概念的建構工程置之腦後。

我們今天所熟悉的圖像學三層次說法，首見於《圖像學研究》(Studies in Iconology, 1939)，並再現於《視覺藝術的意義》(Meaning in the Visual Arts, 1955)，一般研究者有時未能觀察到或這刻意忽略這兩個說法在概念說明上的細微差別。事實上，帕諾夫斯基的《圖像學研究》雖定名為 Studies in Iconology，但是全書除了封面和版權頁外，

凡是談到對圖像的研究時，都使用 Iconography 或者 Iconographical analysis 的字眼。至於被後世藝術史教學者所津津樂道的圖像志與圖像學區分(Iconography and Iconology)則一直要遲至 1955 年才告建立。由於帕諾夫斯基在 1939 和 1955 的圖表內容並不一致，因此也引發出後人對其意指的諸多揣測。²⁷我將帕諾夫斯基的兩表合刊如下：

解釋的對象	解釋行為	解釋工具	相應的解釋原則 (歷史傳統)
第一主題或自然主題 (A) 事實的主題, (B)表現性的主題構成藝術母題的世界	前圖像志描述 (疑似形式分析)	實際經驗 (對物體與事件的熟悉)	風格史 (洞察在不同歷史情境下, 由各種形式所表現的對象和事件。)
第二主題或傳習主題, 構成形象、故事和寓意的世界	狹義的圖像志分析 1939 圖像志分析 1955	文獻資料知識 (對特定主題與概念的熟悉)	類型史 (洞察在不同歷史情境下, 由對象和事件所表現的各種特定題旨或概念。)
內在意義或內容構成「象徵」價值的世界	廣義的圖像志分析 1939 圖像學詮釋 1955	綜合直覺 (對人類心靈基本傾向的熟悉), 受個體心理學和世界觀所決定	文化徵候史或一般意義的象徵歷史 (洞察在不同歷史情境下, 由各種特定題旨所表現的人類精神基本傾向。)

²⁷ 當代藝術史專家范·史特拉頓(van Straten)就認為：帕諾夫斯基的圖像學區分其實應該被確立為四個層次：前圖像志描述 (疑似形式分析)、狹義的圖像志分析、廣義的圖像志分析和圖像學詮釋。見 Roelof van Straten, *Einführung in die Ikonographie*.

我們先將眼光投向其概念發展，便可發現：帕諾夫斯基在 1955 年時，將三層次的解釋歸結為：描述、分析和詮釋。同時也用「**圖像學詮釋**」一詞來取代「**廣義的圖像志分析**」，解釋原則的部分也更為環環相扣：首先當然是直接面對視覺形式，描述在不同歷史情境下所產生的各種差異形式以及其表現樣態，認識各種形式所表現的**對象和事件**；其次，分析研判這些**對象和事件**所要表現的各種**特定主題或概念**；最後則就各種**特定主題或概念**進行解釋，洞察藝術家所表現出的人類精神**基本傾向**，這種區分幾乎具有典範式的意味，²⁸至於其實質的解釋如何進行？我們可以通過帕諾夫斯基對杜勒版畫的說明來加以解釋。

北方文藝復興大師杜勒(Albrecht Dürer)在 1513 年到 1514 年之間，完成了三幅被譽為名刻(*Meisterstiche*)的傑出版畫作品：《騎士、死神與魔鬼》、《聖傑若姆》、《憂鬱 I》(*Melencolia I*)。帕諾夫斯基對 *Melencolia I* 的解釋相當完備，可能也是歷來的藝術史解釋中較為完善可信的說法²⁹，對帕諾夫斯基來說，*Melencolia I* 就是憂鬱的化身 (personification—肉身化，大陸翻譯成「得體」—獲得身體，看來總

²⁸ 與此相關者，當代藝術史學者羅斯吉爾(Mark W. Roskill)將過去的藝術史書寫或圖像書寫區分為描繪(ekphrasis)、詮釋(hermeneutics)和洞澈(divination)三個層次。描繪(ekphrasis)一詞，來自於修辭學，意指對眼前所見的事物進行巨細靡遺的文字描述，如同以文字所做的繪畫，務使事物歷歷在目，似可手觸，如可親見。大陸學者將這三個名詞分別譯為「圖說」、「解釋」與「測定」，就一般中文意義來說，本亦無誤。Ekphrasis 作為菲洛斯特拉圖斯的書名時，譯之為《圖說》，頗稱簡潔，然而在現行藝術書籍中，「圖說」通常指的是隨圖附註的說明，亦即作者、題目、年代、媒材、收藏地點或位址等藝術品基本資訊。Divination 作為算命、推斷這樣的窺破天機的意味甚強，英文日常會話中，經常將易經卜筮的動作也譯為 divination。Roskill, Mark W., *The Interpretation of Pictures*.

²⁹ *KPS*: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, London: Thomas Nelson and Sons 1964.

覺不太得體。)，這幅作品所應當具現的概念原是體質屬性的憂鬱，然而在杜勒的作品中卻取得了新的意義。



**Albrecht
Dürer**
*Melencolia
I*
1514
engraving
9 3/8" x 7
3/8"

套用上述帕諾夫斯基的圖像學三層次解釋法來看，一般人在觀看這幅版畫所描繪的種種事物時，首先應當了解這些事物的現實對應狀況。畫面右方所呈現的是一個坐在石階上的長翅女子，單手支頤，手持圓規、腰間掛著鑰匙，旁邊有一個坐在車輪或轉盤上的捲髮短翅小孩，左下方有一隻蜷縮的狗，週遭則散落著各種工具：梯、天秤、油燈、沙漏、球體、橫直斜數字相加均為 34 的矩陣、刨刀、鋸子、四

根釘子…左後方有燃燒著的坩鍋、海岸、彩虹、發出強烈光線的流星和一隻展示「*Melencolia. I*」字樣的蝙蝠。³⁰

這些被認知的對象和事件就是帕諾夫斯基所謂的「事實的主題」(A)，然而畫面人物（甚至於動物）所表現出的各種動作與黯然神情，並不是純粹的物理事實，而是具有情緒或感情意味的心理描寫，所以可稱為「表現性的主題」(B)。這兩種主題合稱為「第一主題」或「自然主題」，也可以說是藝術母題的世界。不過，我們對這個層次的認識，固然以形式為主軸，所認識到的畢竟仍只是現象層的事物，從而只是由生活經驗出發，客觀認知不同歷史年代中的各種具體事物，並未明白讀取到每個事物的象徵內容。因此，對這種認識所做的陳述，既不能稱其為「形式分析」，也不能說是「圖像志分析」，而是前圖像志階段的描述。

我們對藝術作品的認識活動與結果，畢竟和對於一般事物的經驗認知有所簡別。人們在看畫時，通常也不會只停留在像是對著火車外的風景匆匆一瞥的狀況。大多數觀眾都相信一幅作品必然會傳達某種「形象、故事和寓意」，不同歷史階段中的作品，譬如基督教藝術或者以希臘神話為主題的藝術作品，主角人物的穿著、配件、動作，週遭的器物，都是構成對這些「形象、故事和寓意」敘述的重要質素，帕諾夫斯基將這個層次的內容稱為**第二主題或傳習主題（傳統主題）**。如果想要理解這個層次的主題意義，我們必須具有文獻資料的知識，對繪畫傳統中特定主題與概念的熟悉，一方面才能正確讀取內容，譬如才能避免誤解錯置，譬如莎樂美與 *Judith* 的差異、希臘諸神

³⁰ 某些藝術史籍將這個梯子直接標示為：連結天地的哲人之梯，將四根釘子標為耶穌受難用的釘子…其實很可爭議，前者過早判斷這幅杜勒作品是以煉金術作為主題，後者則與天主教會「耶穌被三根釘子釘在十字架上」的理解有所出入。

雕像的正確判斷……。回頭來看，如果我們將這種理論知識應用在「*Melencolia. I*」上，就會發現這幅作品所要呈現的特定主題是「四體液說」的憂鬱型人格以及「幾何學」的人形化、擬人化表達。

傳統的圖像志研究，事實上只完成了帕諾夫斯基所謂第二主題的認識，以中世紀的繪畫或雕塑作品為例：我們判讀畫面人物頭上的光圈，發現中間有一個十字架，便能夠確定這就是耶穌基督；天使、獅子、老鷹、公牛分別是四福音書作者馬太、馬可、約翰和路加的象徵……並由此判定該幅作品所欲表達的故事主題。然而圖像學研究者面對像杜勒這樣子的作品卻會引發新的疑問：為什麼杜勒所畫的擬人化「憂鬱」，和傳統式對「憂鬱」的表現法——倦怠酣睡——完全不同？再者，憂鬱為什麼要和幾何學概念相結合？為什麼可以和幾何學概念相結合？這類問題，我們幾乎無法直接從文獻資料上獲得解答。帕諾夫斯基提出：如果要解答這樣的疑惑，我們必須檢視造形者當時（杜勒——15、16世紀）的思想、宗教、科學、社會……等整體人類文化，好對作品進行解釋。這正是一種哲學或文化的解釋活動，是以研究者（解釋者）對人類心靈基本傾向的熟悉，用綜合直覺來判定造形者的個體心理與世界觀。換言之，要將藝術品視為「文化徵候」，並從卡西勒所謂的「象徵價值」（symbolic value）進行解明。

卡西勒認為人是創造符號或象徵(symbol)的動物，而人之所以為人，就在於人類能從現實的世界上升到一个理想的精神世界，換言之，能創造出人類特有的精神符號天地，理想、倫理、歷史、宗教、藝術、語言、神話，換句話說，能夠創造出文化。³¹他所提出的象徵，並不純然是形象與意義（單純的能指加所指）的結合，這種方式的象

³¹ 恩斯特·卡西爾著，李小兵譯，《符號、神話、文化》，東方出版社，北京，1988，頁2-3。

徵在圖像學第二層次或者圖像志層次已經可以清楚掌握。卡西勒所謂的象徵，指的是人類全部精神能量所生產出的形象、記號之文化形式本身，因此應當以「象徵形式」(symbolic form)來加以掌握。人類通過象徵形式來了解自我與世界，或者說：人類在生產各種象徵形式的同時，才能夠真實的了解自我與世界。因此，當我們想要回溯或者「再生」藝術家的創作意圖時，也必須通過對藝術家生產象徵形式的行為加以理解，將藝術品視為文化徵候來對待。所以如果我們想要認真對待這些作品的內容意義，就必須求助於整體人文學科。

帕諾夫斯基認為：從這個觀點來對杜勒的「*Melencolia. I*」進行考察，就會發現杜勒所具現的憂鬱，已經不再是傳統主題中的憂鬱—疾病的徵候，而是幾何學（或者更擴大的說，包括占星術、煉金術…在內的整體科學研究原型的化身）。杜勒將傳統的「憂鬱」主題轉化成了「藝術家的憂鬱」—這種憂鬱暗沉並不是情緒層面的憂傷或者低落，而正是藝術家在創作時所繪經歷的各種苦思冥想的寫照。帕諾夫斯基指出：杜勒受到當時的新柏拉圖主義者 Cornelius Agrippa 著作的影響，Agrippa 闡述 Marsilio Ficino 的說法，提出憂鬱會在「想像」、「理性」和「精神」三個層次對天才產生影響，左上角由蝙蝠所持的 *Melencolia I*，這個 I 正代表憂鬱的第一階段，因此這幅作品正代表超越了第一層次憂鬱的藝術家，然而由於時空的限制，藝術家並無法進到更高的思想層次。這個藝術家之所以無所作爲，原因就在於她無法達成自己所渴望的境界。³²

通過實例舉證，即可明瞭：帕諾夫斯基 1932 年的圖像解釋法，乃至於 1939 年圖像解釋表所發展出的藝術史研究方向，正是他在《建立「藝術學基本概念」之可能性芻論》結論部分所規定的方向。

³² Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 1955, p. 169-70.

伍、結論

帕諾夫斯基以圖像學享譽於世，同時也是當代藝術史方法論與圖像美學研究的代表人物，然而其藝術史研究實以漢堡時期的藝術學理論為基礎。如前所述，此一時期的藝術理論涵蓋對三大主題的研究：藝術學基本概念、象徵形式與藝術意志。其中尤以藝術學基本概念最為首出，帕諾夫斯基針對沃夫林傾向於風格說明的藝術史基本概念加以批判，並且提出在方法論和認識論基礎上都更為嚴謹的藝術學基本概念加以對應與超克。他以藝術學基本概念為基礎，在結合對象徵形式與藝術意志的討論後，綜合建立起對圖像的內容與意義的解釋方法。本文回顧帕諾夫斯基批判性的藝術學建構過程，說明其「**藝術學基本概念**」的真正意涵，除了對比出二十世紀兩大藝術史學主流一風格形式研究與圖像學研究在哲學基本概念上的差異，也希望能提供中文讀者對圖像學方法論及其美學思想更準確的判斷，自然也有助於釐清後圖像學時代對帕諾夫斯基圖像學的各種理解與誤解。

陸、討論與商榷

本文承兩位匿名評審者多所就教，謹此致謝，分別回覆如下。

(一)

評審 A 清楚指出本文的理論評介特性，對本文送審稿在格式與專有名詞翻譯上的若干問題，也提出極其寬厚的建言，在修改稿中均加以修訂或反應。

評審 A 的第二個意見相當精緻犀利：「(該文)由帕諾夫斯基對沃夫林的批判進行書寫，讓讀者更能掌握帕諾夫斯基理論之特質，此為本文書寫策略之傑出所在，然而此對立式的視角卻也策略性的忽略了帕諾夫斯基之實例論述(如著名的“作為象徵形式的透視法”之內容)，令讀者陷入抽象的方法論辯證而難以進一步認識帕諾夫斯基論述之較為深入的真正具體內容。」評審 A 一方面對我使用「對立式的視角」提出同情的理解，另一方面也指出這種做法所可能導向的哲學式的乾燥。事實上我也同意評審 A 的說法，本文確實處理「抽象的方法論辯證」，同時也「策略性的忽略了帕諾夫斯基之實例論述(如著名的“作為象徵形式的透視法”之內容)」，誠如我在論文摘要和內容中所表述的：帕諾夫斯基固然以圖像學研究享譽於世，但他同時也是當代藝術史方法論與圖像美學研究的代表人物，而他早期的藝術學理論建構工作涵蓋三大主題的研究：藝術學基本概念、象徵形式與藝術意志。這三個議題當中，藝術意志涉及美學存有論或形上學層次，藝術學基本概念則涉及繁瑣、「抽象的方法論辯證」，只有象徵形式議題，因為已有卡西勒哲學的充分論述作為理論基礎，同時又指向相當具體的藝術史例證，因此在應用層次上顯得格外清晰。然而本文主要處理首出的藝術學基本概念，至於《作為象徵形式的透視法》與《藝術意志》則需另以專文探索之。

評審 A 復指出，帕諾夫斯基所使用的「意義的重建(re-creation)」，用「重建」來對譯“re-creation”一詞似可斟酌，這確實是熟讀帕諾夫斯基《視覺藝術的意義》者才會提出的問題。帕諾夫斯基指出：通過圖像學方法，可以讓觀眾回返到對藝術家的創作歷程(creation)所作的掌握，從而理解某一幅圖像的意義產生過程，換言之，這種認識方式會讓觀眾變成作者，好再度經歷藝術品的創作(re-creation)。送審稿

為照顧中文的可讀性，將其譯為「重建」，這種譯法其實是刻意將讀者引向“rebuild”或者“re-construction”的動作聯想，其缺點則是會引發「對失落或遭破壞的意義所作的重新建構」之聯想。評審 A 並未明示其他譯法，但我設想，此一概念若譯為「再創造」、「再造」或者「重生」、「再生」，也同樣會有相同的情況。因此文中暫未修訂這個名詞翻譯的譯法，留此缺點，以供學界賢達批判指正。

(二)

評審 B 對本文從主題到內容乃至於書寫方向，顯然都有另一層期待。由於本文所論述的主角人物帕諾夫斯基，確實以圖像學的定義，圖像學與圖像志的分判…等見解，乃至於對藝術史以及各種當代文化理論的影響力而享譽於世。以至於評審 B 將本文的題目或者主題理解為對帕諾夫斯基圖像學的介紹，因此所提意見絕大多數都在於「為何不寫最具代表性的圖像學？」都在追問：「圖像學在哪裡？」或許評審 B 誤以為我所撰述的論文題目為「帕諾夫斯基的圖像學」，所作的某些批評也出現不相應的情形。現逐條回覆如下：

1. 評審 B 意見(一)及回應：

「1. 本篇文章屬於導論形式，大部分篇幅著重於介紹 Panofsky 及 Wölfflin 之基本資料(3-8 頁)，基本概念部分僅佔一半。文中基本概念部分之探討純屬西方哲學系統之概念分析與釐清，尚不足以向台灣藝術界與評論界介紹 Panofsky 對藝術史、詮釋學、符號學與文化理論之貢獻與影響。」

首先，台灣學界引進並介紹帕諾夫斯基的圖像學方法已逾三十年，因此「足以向台灣藝術界與評論界介紹 Panofsky 對藝術史、詮釋

學、符號學與文化理論之貢獻與影響」的翻譯與論述，並不少見，希望對這些議題進行理解的讀者，自可參考藝術界與評論界所撰述的各種專書與論文成果。本文所設定的主題，旨在對於帕諾夫斯基的圖像學方法所作的**方法論**思考和文獻學建構，介紹其早期的藝術學重要理論建構工作，這種理論評述文字，對於東西方藝術學界想要明確理解帕諾夫斯基整體學術發展歷程的人來說，或許還算有點價值。

其次，哲學論文可否以某種看似導論的形式進行書寫？哲學期刊論文是否不容許基本文獻資料的建立以及討論？藝術學研究是否不應當涉入哲學系統的概念分析與釐清，而應著力於對既成事實與實證的探索？這些問題所涉及的其實是論文書寫型態與隱性規範的層面，看法似亦見仁見智。然而本則評審意見在論文結構比例的計算上似乎期許過甚，本文送審稿的 3-8 頁分別論述「**帕諾夫斯基的藝術史學位置與評價**」以及「**帕諾夫斯基對沃夫林藝術史基本概念的批判**」所引用的文獻均為個人自德文原典譯出，這些介紹至少對於二十世紀初藝術史方法論爭議在文獻資料的釐清上作出了一些微薄的貢獻，再者，帕諾夫斯基的藝術學基本概念本就是他針對沃夫林「**藝術史基本概念**」所作的批判性的建構，因此此處先述其由，言其破立之機，後再論述其新成立的藝術基本概念的實質意含，這種書寫方式實有其結構上的考量。

再者，由於本文的主題並非「**圖像學以及圖像學對當代藝評之影響**」，而是對於「**以圖像學聞名的帕諾夫斯基之學術基礎和方法論基礎所作的哲學概念分析與釐清**」，如果這篇論文可以鎖定服務對象的話，大概不會是在第一陣線上面對實際藝術活動與作品進行評價工作的藝術評論者，而是對於藝術方法論建構的哲學基礎進行思索的讀者。本文的設計策略是要在理論層次上對哲學界和藝術史方法論研究

者介紹二十世紀藝術學者的基本哲學思考，而非在實用層次上對藝術界提供圖像學方法的應用及其舉隅。這兩種層面沒有價值的高低之別，而是思想與書寫方向的差異。

2. 評審 B 意見(二)及回應：

「2. 文中未能提到 Panofsky 最具代表性的 Iconology、Iconography 的定義與分辨，撰文用意不完整。」

意見(二)主要指出本文未能說明帕諾夫斯基在 1939 年後所發展出的圖像學內容與應用方式，其實本文在注釋 27(送審稿第 17 頁底)已經對「後世藝術史教學者所津津樂道的圖像志與圖像學區分 (Iconography and Iconology)」略作陳述。然而本文的主題畢竟旨在面對「一般研究者在接受帕諾夫斯基圖像學區分的同時，似乎也將其早期的藝術學基本概念的建構工程置之腦後」的情境，想對這種西方學術發展認識的不完整性加以修補。

意見(一)、(二)其實還含藏著一個總體觀感，評審相當質疑本文的撰述動機，指出本文作者既然要介紹帕諾夫斯基的學思，為何不直接了當的處理圖像學與圖像志，這樣對藝術學界更有貢獻，卻搞出一篇極其枯燥的哲學文章……。文章不合時宜一事，本無須自辯，評者、讀者說了算數。但是帕諾夫斯基的學思開始於看似枯燥的哲學建構、細瑣的概念分解，而到了美國學術移民時期之後才轉生出簡易直截的圖像學方法，這些是學術事實，看來似乎也無法改變。

3. 評審 B 意見(三)及回應：

「3. 翻譯有不當之處：例如 以純粹事物科學為務的藝術史 (Kunstgeschichte als reine Dingwissenschaft)(15 頁)有讓藝術成為科學

之輔的感覺，實際上是藝術史成為詮釋科學之意。因此 *hindeutend-demonstrative Begriffe* 和 *deutend-charakterisierende Begriffe* 應為一組相對用語，有 暗示性表述 與 解釋性分類 之意。作者所用之 跡象 描述式 與 說明 特徵式 無法顯示兩組概念之對應關係。」

本文中的名詞翻譯，承兩位評審共同關切，自當再求妥貼確實。然而這則意見所陳述的內容確實令人驚愕。從評審意見 B 前後行文來看，評者對於帕諾夫斯基的學說應當具有整體性的認識與特定見地，但是此處的文獻解讀和概念對應卻顯然誤謬過甚：首先，「藝術史成為詮釋科學」這層意思，帕諾夫斯基在其著作中明白無誤的使用「以認識藝術意志為導向的“以解釋科學為務的藝術史”(Kunstgeschichte als Interpretationswissenschaft)」一語來加以表述(送審稿中也加以引用評述)，那麼「以純粹事物科學為務的藝術史」和「以解釋科學為務的藝術史」分明是兩個完全獨立的對峙概念用語，要說「以純粹事物科學為務的藝術史」「實際上是藝術史成為詮釋科學之意」，顯然已經違逆帕諾夫斯基的說法。我相信這段文字或者是評者意見在謄寫打字時漏去一段相當重要的文字說明，若其為實，則評者目前所理解的「帕諾夫斯基的學術傾向確實是要讓藝術史從單純的經驗研究走向解釋性的科學」和本文的基本見解其實相當一致。

評審意見 B(三)指出我所使用的譯法，會讓人產生藝術史為科學服務的觀感，評者對於「科學」一詞的排斥和帕諾夫斯基自身對 *Wissenschaft*—科學、學術一詞的看重顯然也有出入。二十世紀初的歐洲藝術學方法論建構工作，所面對的重要問題正是藝術學究竟能否成為一門科學或學術，而非持續傳統的鑑賞經驗之談，或者當前文化界對科學產生量化危機的意識形態批判。因此，當時的藝術論者和美

學家頗多轉向哲學與認識論尋求概念的支援，帕諾夫斯基身處這種學術氛圍，自也不避諱使用諸多科學用語。

話說回來，送審稿中的譯法「以純粹事物科學為務的藝術史」和「以解釋科學為務的藝術史」確實冗長；再者，為避免真有讀者將「為務」一詞理解成「服務」的情形發生，修改稿中將這兩個名詞改譯成較不中文化，但或許比較不易滋生誤解的「作為純粹事物科學的藝術史」和「作為解釋科學的藝術史」。

其次，評審 B 對於我將帕諾夫斯基所使用的 *hindeutend-demonstrative Begriffe* 和 *deutend-charakterisierende Begriffe* 兩詞翻譯成〈跡象—描述式〉與〈說明—特徵式〉提出異議，指出它們應為一組相對用語，有〈暗示性表述〉與〈解釋性分類〉之意。因此送審稿所用之翻譯無法顯示兩組概念之對應關係…云云，此一建議頗值商榷。

先從字義來看，德文中的 *hindeutend* 和 *deutend* 都有「指示、指出」之意，*hindeutend* 近似英文的 *suggestive*，如果依照字典諸多譯法，選譯為「暗示性」，再確切指出這種暗示實際上是意指「從許多跡象顯示出某種看法」自也不能算錯。*deutend* 近於 *indicative*，其意為清楚的指涉或明白的表示，若譯為「解釋性」，恐怕是一種過度發展性的解釋，而非翻譯。*Demonstrative* 究竟該翻譯成「描述」或「表述」？涉及是否使用哲學概念或者只是一般用語的差異。*charakterisierende* 是對各種形式特徵進行理解，評審 B 將其譯為「分類」，亦自無妨。

然而綜合來看，評審 B 所建議的這兩個中文翻譯其實比我在送審稿中所提出的說法更為費解，首先，何謂「暗示性表述」？「表述」一詞，無論其所指為一般性的語言傳達或者哲學命題的「陳述」，那麼「暗示性表述」指的不就是某種「不明說、模糊其詞的敘述方式」？

像帕諾夫斯基這樣一位具有科學性格的藝術史學家，會不會建議我們在描述一幅繪畫作品時，使用「不明說、模糊其詞的敘述方式」來說明自己所經驗到的感覺特質？殊堪置疑。其次，「解釋性分類」是不是指「根據其內容加以詮釋，分出各種主題」？根據帕諾夫斯基原典來看，評審 B 的這種理解方式顯然是對他早期理論的一種誤讀。內在於帕諾夫斯基的藝術學系統來說，這兩組名詞並不是形式描述和內容解釋的對比性概念，換言之，*hindeutend-demonstrative Begriffe* 和 *deutend-charakterisierende Begriffe* 這兩個概念並沒有評審 B 所設想或建議的大型理論相對性。帕諾夫斯基自己在文字中表述的相當清楚：「作為純粹事物科學的藝術史」所研究的是藉由 *hindeutend-demonstrative Begriffe* 所描述出的「感覺特質」和藉由 *deutend-charakterisierende Begriffe* 所說明的各種「類型的風格」，換言之，兩者都是對形式的理解，也都屬於「純粹的形態學研究」（見本文）。借用評審 B 意見(三)的語詞，這兩個概念其實是帕諾夫斯基對形式研究所作的「解釋性分類」。因此，這兩個名詞的翻譯雖然不夠漂亮，但絕無評審 B 所指的誤譯情形。

然而，評審 B 意見(三)確實對我極有助益，也揭示了一般讀者在閱讀帕諾夫斯基這些概念時容易引生的誤解。因此我在修正稿中將這對概念恢復成我最早的對應式翻譯法，將 *hindeutend-demonstrative Begriffe* 和 *deutend-charakterisierende Begriffe* 譯為「指點 描述性概念」與「指示 說明性概念」，原有譯文轉為解釋文字，應可避免這類理論誤解情形的產生。

4. 評審 B 意見(四)與建議之回應：

「4. 結論(16-17 頁)部分為對 Panofsky 圖像學之貢獻的評論，但全

文並未討論圖像學。結構有疏漏」

「1.請作者增加相同篇幅討論圖像學與圖像學對當代藝評(特別是台灣藝術論述界可理解之處)之影響後刊登。2. 翻譯用字可再斟酌。」

評審 B 意見(四)指出本文結論對帕諾夫斯基圖像學推崇意見表述的過度倉卒。綜合看來，恐係本文送審稿結論書寫方式所引生的誤會，送審稿原先企圖以帕諾夫斯基藝術學基本概念的實際內涵為基礎，回應當代學者對圖像學的美學批判與方法論批評，企圖指出帕諾夫斯基從藝術學基本概念到圖像學方法論的思想建構過程如何回應當代的方法論批判。現在看來，這種行文形式頗易滋生誤解。修改稿一方面將帕諾夫斯基的圖像解釋表增加實例解說，以均衡文字結構比重，另一方面也將結論部份重新改寫，以符本文介紹藝術學基本概念的原旨

不過，評審 B 意見(四)與建議所要求或期待的修正方向其實更大。意見(四)指出：送審稿「全文並未討論圖像學」，因此建議本文「增加相同篇幅討論圖像學與圖像學對當代藝評(特別是台灣藝術論述界可理解之處)之影響」，這手指導棋恐怕下得相當尷尬。本文送審稿在導論部分即已說明，文章討論重點在於帕諾夫斯基藝術解釋學的基礎建構工作，說明其膾炙人口的圖像學其實只是帕諾夫斯基藝術史學成就的表徵，同時指出，他在使用圖像學一詞作為藝術解釋科學的代表稱謂之前，如何進行藝術史方法論的反省與建構。簡言之，評介其「早期的藝術學基本概念建構工程」。至於評審 B 所建議的「圖像學與圖像學對當代藝評之影響」，很明顯的是另一篇論文的名稱，估計所需篇幅約十萬字左右，且讓我們期待台灣藝術論述界對我們作出相應的貢獻。

本文作者則希望在這篇以哲學概念分析與釐清「帕諾夫斯基的藝術學基本概念」的論文後，進一步討論帕諾夫斯基的另外兩則早期藝術史思想主題「象徵形式」與「藝術意志」，這些藝術方法論和實例的論述，最終將有助於形成對「帕諾夫斯基圖像學」的學思發展所作的理解，也有助於說明：帕諾夫斯基如何以本文所指涉的藝術學基本概念研究為基礎，進一步構造出他的圖像解釋方法——亦即圖像學方法。至於從歷史學上先釐清帕諾夫斯基圖像學和 *Iconologia* 概念最初使用者里帕(C. Ripa)對圖像學概念與任務理解上的差異，再從結構層次說明帕諾夫斯基為何使用圖像學(*Iconology*)一詞標舉他和傳統圖像志(*Iconography*)學者的差異，並說明圖像學三層次的實際應用問題……這些都是一篇全新的完整論述所需的部分，請容我在這篇文章中策略性的加以迴避。

回顧評審 B 的各項意見與建議，不難發現，台灣藝術論述界或許對於帕諾夫斯基圖像學方法的實質應用及其範圍、限制…等各項議題的討論期盼甚殷。不過，就我個人近年來的觀察，台灣藝術論述界對於西方哲學、美學語言並不陌生，觀其著述，對於當代藝術史方法論的建構與反省工作也屢見佳作，評審 B 的呼籲，理當可以從這些藝術論文書寫者的作品中獲得實現與滿足。

On Panofsky's Foundational Concepts of Art Science

Chen, Hwai-En

Abstract

As a leading figure among theory founders of contemporary art historical methodologies, E. Panofsky has been long time highly esteemed with his Iconology that he mentioned in 1939. Yet this methodological i.e. theoretical achievement was based on his early research efforts of Art science (Kunstwissenschaft) which contained 3 aspects: the discourse of foundational concepts of Art science (kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe), symbolic forms and Art will (Kunstwollen). This article traces the philological evidence of Panofsky's early theoretical construction from his German text, describes his critical attitude toward Heinrich Wölfflin's principles of art, and shows how he eventually envelopes a Kantian arguments on art epistemology to provide the foundation of his interpretation science of art history.

Keywords : Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky, Iconology, foundational concepts of Art science (kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe), Art will (Kunstwollen), Style, Interpretation science, Morphology