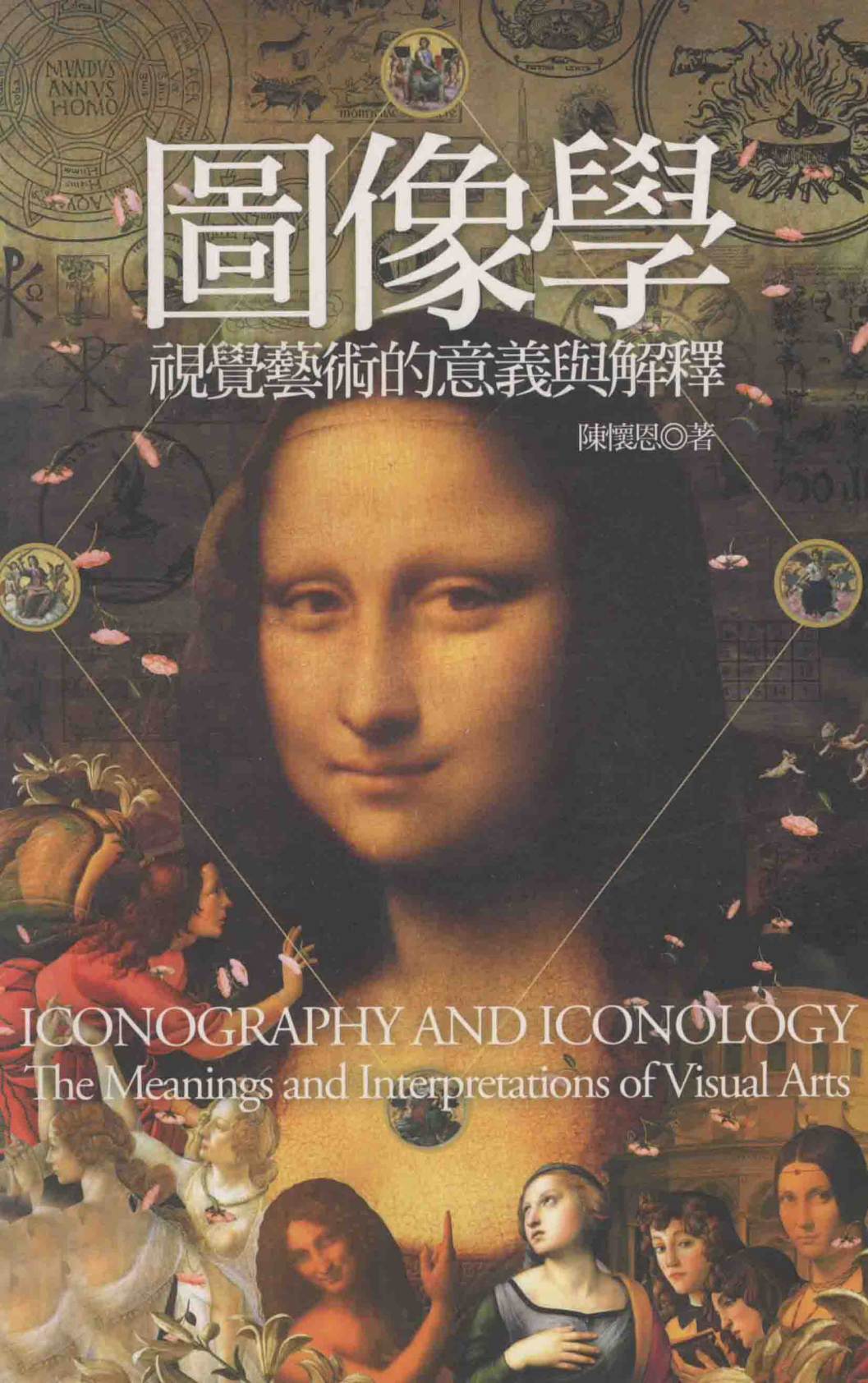




圖像學

視覺藝術的意義與解釋

陳懷恩◎著

ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY
The Meanings and Interpretations of Visual Arts

國家圖書館出版品預行編目資料

圖像學：視覺藝術的意義與解釋

/ 陳懷恩著 --初版--臺北市

：如果出版：大雁出版基地發行。

2008[民97] 面；公分

ISBN 978-986-83313-2-7 (平裝)

1. 視覺藝術 - 哲理, 原理

960.1

96007308

GAZE 2

圖像學——視覺藝術的意義與解釋

Iconography and Iconology: The Meanings and Interpretations of Visual Arts

作者／陳懷恩

設計／黃子欽

責任編輯／劉文駿

行銷企劃／黃文慧、王綬晨

副總編輯／張海靜

總編輯／王思迅

發行人／蘇拾平

出版／如果出版社

大雁文化事業股份有限公司

地址／台北市中正區重慶南路一段121號5樓之10

電話／(02) 2311-3678

傳真／(02) 2375-5637

部落格／<http://blog.roodo.com/asif>

發行／大雁出版基地

地址／台北市中正區重慶南路一段121號5樓之10

24小時傳真服務／(02) 2375-5637

讀者服務信箱E-mail／andbooks@andbooks.com.tw

劃撥帳號／19983379

戶名／大雁文化事業股份有限公司

印刷／成陽印刷股份有限公司

出版日期／2008年1月 初版

定價／480元

ISBN (平裝) 978-986-83313-2-7

有著作權 翻印必究



ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY
The Meanings and Interpretations of Visual Arts

圖像學

視覺藝術的意義與解釋

陳懷恩◎著

ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY
The Meanings and Interpretations of Visual Arts

圖像學

視覺藝術的意義與解釋

陳懷恩◎著

目次

007	序
	第一章 重回圖像學
011	一、圖像學的復興
015	二、圖像學的字源學考察
	1. 「Iconology」和「Iconography」的字源學考察
	2. 圖像學名詞的辭書解釋
021	三、圖像學學科名稱的翻譯與商榷
	1. 圖像學名稱的中文翻譯與商榷
	2. 圖像學學科名稱的實用翻譯原則
027	四、圖像意義的理解之路
	第二章 圖像學的歷史與課題
037	一、造形史的開端與圖像解釋問題
044	二、埃及與希臘的圖像解釋問題
047	三、希臘美學與圖像書寫的關係
050	四、早期基督教圖像學的建立
	1. 基督教基本象徵
	2. 耶穌圖像
	3. 聖像圖
	聖經故事主題繪畫的定名與譯名問題
061	五、中世紀的圖像學
062	六、紋章與圖像象徵傳統的承傳
	紋章學基本術語
072	七、圖像學的成立與發展
074	八、圖像學作為人文學科的肇端——瓦堡的文化圖像學
082	九、帕諾夫斯基與現代圖像學
	第三章 早期圖像學的歷史任務
093	一、圖像學的成立根據——象徵關係的建立
095	二、象形圖與象形文字（hieroglyph）
	1. 霍爾阿波羅的《象形文字集》
	2. 《波力菲羅夢追愛》中的象形圖
	3. 十六世紀的象形圖發展
104	三、徽銘（impresa）
106	四、銘圖（Emblem）
109	五、圖像與語言的對應關係
	《波力菲羅夢追愛》（ <i>Hyperotomachia Poliphili</i> ）散記

第四章 傳統圖像學的核心課題：象徵圖像的意義建構

- 128 一、象徵
1. 象徵的字義與美學意義
 2. 圖像象徵的多義性
 3. 常見的圖像象徵意義
 4. 隱藏的象徵
 5. 如何研究圖像象徵？
- 152 二、擬人像
1. 何謂擬人像（personification）
 2. 圖像與擬人像
 3. 擬人像的美學意義
- 163 三、圖像譜（Iconologia）
1. 文藝復興時期的圖像百科
 2. 圖像譜的視覺認識論
 3. 理念的肖像
- 172 四、寓意圖
- 174 五、擬人像在近代藝術史上的轉變

第五章 現代圖像學的建立

——帕諾夫斯基的藝術學基本概念

- 185 一、帕諾夫斯基的藝術史學位置與評價
- 188 二、對沃夫林藝術史基本概念的批判
論風格
- 194 三、藝術史基本概念與範疇觀的哲學反省
- 201 四、藝術意志——李格爾、卡西勒和海德格
- 204 五、帕諾夫斯基的藝術學基本概念
- 210 六、藝術作品的描述與內容意義
形式批評與圖像解釋——達文西「最後的晚餐」（1498）

第六章 現代圖像學的建立

——帕諾夫斯基的圖像解釋進路

- 233 一、圖像學方法的建構與操作
- 236 二、憂鬱的容顏——帕諾夫斯基對杜勒作品的圖像解釋
1. 前圖像學描述：第一主題或自然主題（A）事實的主題，
（B）表現性的主題
 2. 圖像學分析
帕諾夫斯基對「四氣質說」的其他應用
 3. 圖像解釋學解釋
一些令人憂鬱的《憂鬱 I》詮釋
- 269 三、帕諾夫斯基的圖像解釋問題

第七章 圖像學區分與圖像研究方法的確立

- 280 一、帕諾夫斯基的圖像學區分
- 282 二、當代學者對帕諾夫斯基圖像學區分所做的釐清與修正
- 288 三、ICONCLASS 圖像分類系統與數位典藏
- 292 四、二十世紀的各種圖像學區分法
- 現象學的圖像認識區分——世紀末的圖像思考差異

第八章 新藝術史與圖像轉向後的視覺詮釋

- 311 一、圖像無所不在
- 314 二、新藝術史的呼聲
 - 1. 圖像學之後的藝術史建構呼聲
 - 2. 新藝術史學科的基本問題
- 319 三、圖像的轉向
 - 1. 語言轉向與圖像轉向
 - 2. 圖像轉向與身體思維
- 326 四、藝術學的圖像轉向
 - 1. 圖像科學
 - 2. 傳統圖像與科技圖像的區分
 - 3. 視覺文化
 - 4. 圖像學、視覺文化研究和圖像科學的差異
- 336 五、圖像思維者的新命運

第九章 當賽倫停止歌唱——圖像詮釋的起源

- 347 一、賽倫的沉默
- 355 二、真理與美麗的遺忘
- 358 三、歷史是異鄉

附錄 藝術書寫與藝術史書寫

- 365 一、藝術史學科的興起
- 368 二、藝術史工作者的實務問題
- 369 三、藝術史工作者的現實主義原則
- 371 四、對現實主義取向藝術史研究所做的美學批判
- 372 五、藝術書寫與藝術史的區分
- 374 六、從藝術史到藝術史書寫
- 376 七、文藝復興與藝術概念的形成
- 378 八、文藝復興與藝術學科的開展
- 380 九、藝術史研究的學科發展概況
- 383 十、藝術史研究學科的成立
- 384 十一、藝術書寫與藝術史書寫的美學向度

後記

西方圖像學研究書目

- 393
- 402

序

那年在巴黎，羅浮宮還沒有完全整建成現在的大羅浮之前，看見展館內幾個年輕的工作人員正在整理幾幅巨幅歷史畫作，大衛和傑利科的作品在壁上散發著歷史與保護油的複合光澤，然而置放在平台推車上的這幾幅作品，卻以背面框架、粗褐色的畫布實體，以及浮貼在上面幾乎脆化的編碼紙片面對著觀眾。姿態極好的年輕男子們，一邊工作，偶而環看在館內漫步美麗女子的身影，雖不出聲，但是眼光遲遲收不回來。莫札特在《魔笛》第一幕裡讓王子Tamino看見女主角的畫像，並且唱出絕美的詠嘆調「這幅畫像美到令人著迷」（Dies Bildnis ist bezaubernd schön），但是法國超大型美術館內的男子們，在一幅幅令美術史家迷戀流連的畫像面前，卻像英國美學家說得一樣，寧可張望著血色鮮麗的少女。

我在那裡站了許久，這些名畫的背影，讓我想到仍舊堆放在自己工作室中塵封的畫布；想到繪畫類型中企圖在平面畫布上製造幻覺立體效果的欺眼畫；想起現代藝術家Fontana為了破壞藝術幻覺假象，在畫布上狠狠割上的三刀；想到海德格把地窖中的馬鈴薯和梵谷的畫相提並論，竟然還想到朱自清到月台送行的父親——微胖的身軀和他手上的一袋橘子！這些都是我的文化記憶吧！人類的文化記憶和圖像記憶如此活潑堅強，讓繪畫即使背對著我們的時候，觀看者也不曾中斷一切意義的活動。然而，當繪畫轉過身來面對人們的時候，我們卻通常有點不知所措！

多年以來，不同類型的藝術寫作者，都在想方設法替自己和別人解決這種窘境：繪畫技巧教學者告訴我們一幅畫如何從材料準備開始，增修潤

飾，讓圖像逐漸萌形。形式分析學者研究視覺與畫面構造，和心理學者聯手說明我們在觀看藝術時的生理自然反應。當代視覺文化研究者對社會分析積極投入，揭發畫家和圖像應用者的意識形態與政治意圖。小說家提醒我們每一幅作品後頭都有謀殺案，美學家告訴我們遇見圖像時不能只是微笑或流淚。

現代藝術觀眾和藝術讀者已經太熟悉各種作品的形式、色彩、材質、肌理的千變萬化，理解了每個畫家投身社會時的光輝與悲涼，有時也就忘記了：許多繪畫的創造者，原先都想說些故事，講述人與自己、人與自然、人與他人、人與是世界之間的種種遭遇。這或許就是我想寫這本圖像學的原因，我想再聽聽那些古老的故事，也提醒朋友們這些故事的趣味，更關心說這些故事的畫家作為人的存在處境。

這本書沿用了圖像學大師帕諾夫斯基的經典書名「視覺藝術的意義」，再加上彈性更大，或許爭議也不少的「解釋」一詞，目的在於指出我所追求和延續的學術傳統，當然也表示了我對圖像學應該走向圖像解釋學的盼望。

二〇〇七年十二月

陳懷恩



I

第一章 重回圖像學

第一章 重回圖像學

「……西元二五〇〇年，當人類對亞當與夏娃的故事已經相當陌生的時候……如果有誰把米開朗基羅在西斯丁禮拜堂天棚上所畫的『失樂園』理解成『草地上的午餐』，恐怕也沒有人能夠提出反駁！」

帕諾夫斯基，《論圖像藝術作品的描述與內容意義問題》，1932^①

一、圖像學的復興

近二十年來，圖像思考和形象思維這類概念已經不再是哲學美學的專用名詞，當代實證科學通過神經生理學、大腦研究、視覺認知研究，重新說明並且證成了視覺思維的合法性；社會學者從文化研究或者文化唯物論的理論基礎出發，開展出風靡一時的視覺文化研究學門；在藝術學上，我們更目睹了各種跨學科的視覺研究成果以及圖像學方法的實質進步。這種對圖像和影像的重視，一方面可以被看做現代學術風向的轉變或者後現代主義的發展，從另一方面來看，卻又不妨稱之為「圖像學的復興」。在藝術史學論述中，「圖像學的復興」一詞通常用來指涉當代學術的更迭情況，指謂十八世紀末消逝的圖像學傳統，在二十世紀又獲得重視的情形，但是我們也不妨把這種對圖像的重視安置在更大的文化氛圍當中來加以檢視。

從思想本質來說，圖像優位思考，其實就是針對西方世界將語音和文字視為一切思想起點的批判。從希臘羅馬以降的西方思想家，一向以文字、語言和理性主義論述做為評斷思想真偽優劣的判準。以「道」或者「言說」（Logos）作為主軸的思維方式，不但是各類學門的知識論動力來源，更是各類學科能夠以近乎常態科學（normal science）方式平穩運行

的真理基礎。在這種評判基礎下，圖像和影像就算不是劣等的思維障礙，至少也不是真理道路上的確切指標。我們甚至可以設想，假如二十世紀的思想家未曾替我們創造出種種具有典範意味的創新思想概念，那麼，圖像、影像、幻影和假象……這些名詞到今天都還會是同義詞，也同樣會被貶低為各種對於真實概念和理念的殘缺摹本。^②

從現實層面來看，圖像學的復興，不僅具現在當代學者或文化閱讀者對於各種藝術史典範和經典作品的重估，也表現在當代入對於各種多樣化影像成品所作的理解和同情。影像無所不在，出現在我們周遭的影像成品，包括各種傳媒影像、海報、招貼、廣告、商標、時尚設計商品……，它們過去經常被排除在學術研究主線之外，如今卻以人類存在證據或者社會變遷徵兆的主流身分躍上學術舞台。從社會需求來說，圖像優位思考甚至成為某種賣點，用來包裝一些離題與怪異的創造力教學方法和書籍。圖像學復興也發生在「閱聽大眾」身上，觀眾又開始面對各類具有敘事性格的影像作品，企圖認識包括電影、動畫、漫畫和一切視覺物的影像意義。早已經被傳播學者更名為閱聽大眾和讀寫者的觀看者，如今又希望把被剝奪的視覺詮釋主權奪回來。這樣看來，圖像優位思考和圖像學的復興，不但指向於過去一直被湮埋的圖像本質認識問題，關心各類圖像當下所要宣告的訊息，也注目於圖像和影像未來的各種演出可能。

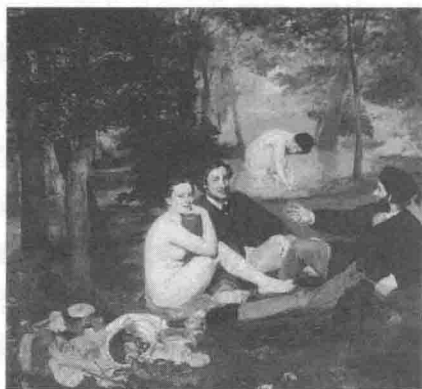
從美學角度來觀察，畫家（或者更廣義的說，所有製像者）的工作就是要通過圖像來傳達各種意義。即使畫家自己宣稱不打算傳達任何具體的意義內容，只要他（她）的作品不是無意識的塗鴉，那麼它們仍舊是藝術家對某種情感或者態度的表示與表達。更極致的說，就算藝術家宣稱其作品只是某種無意識的塗鴉或者生理痕跡的流露，那麼當他（她）有意識的安排這些作品的展演，當他（她）致力於嘲諷、抗拒藝術評論者和觀眾對藝術行為所擁有的既成看法時，這些作為仍然有其意圖與意向（intention），其傳達策略以及所要傳達的意義仍舊相當明確。換句話說，這些作品的價值並不在於它們沒有形式或內容，而是製像者對於藝術

形式與內容的反省和重構。某個層面看來，對這些藝術作品的理解——甚至擴大說來，對許多現代藝術的理解，其實並不特別艱鉅，它們要求的是對話、反思和一點縱容。然而從意義傳達與文化認知的角度來看，我們今天該如何避免對藝術品進行簡單化的意識形態批評？如何將藝術品從集體化的政治宣言地位中解救出來？卻有賴於更精準的意義閱讀。

圖像在歷史中，圖像也自有其歷史，但是某些傳統製像者的作品，甚至於曾經對我們的製像傳統產生過重要影響的各種圖像——我們習慣稱其為經典圖像（canons），其製作意圖與意義在今天已經漸趨隱晦！對於藝術史入門者，甚或對於當代藝術史研究者來說，西方圖像學的任務就在於替我們解開那些隱晦一如密碼和謎語的古代圖像秘密。說得濫情一點，圖像學研究者就像是替孩子們講睡前故事的父母親，一直反覆敘述著大人們耳熟能詳的各種故事情節。在藝術史的國度裡，這種孩子並不少見，這樣的父母親也不嫌太多。再者，在這種敘述與解碼的過程當中，有時因為解碼者的疏忽大意，有時因為講述者的知識與見聞不夠完備，圖像意義便為之走樣。有些時候，甚至因為敘述者對於傳統故事內容與架構的方式充滿敵意，在進行解釋時予以改形變貌，更讓圖像內容和意義產生了種種出人意表的變化。帕諾夫斯基在追尋杜勒作品意義時所遭遇到的種種問題，讓



●米開朗基羅，創世紀，西斯丁禮拜堂。



●馬內，草地上的午餐（*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863），Musée d'Orsay, Paris.

他說出「……西元二五〇〇年……如果有誰把米開朗基羅西斯丁禮拜堂天棚上所畫的『失樂園』理解成『草地上的午餐』，恐怕也沒有人能夠提出反駁！」這些慨歎之語，如今看來，並非無的放矢。

順此來說，跨身廿世紀與廿一世紀交替點的藝術史讀者，或許不難理解德國當代學者寇普-許密特（Gabriele Kopp-Schmidt）在《圖像學導論》中所流露出的真摯感傷，寇普-許密特如是說：「圖像學工作的目的，是要描述或者重建那些因為時代變遷而逐漸被人所遺忘的圖像意義，好讓藝術史的門外漢和非該類型藝術的專家學者們理解這些藝術品的實質內容。」^③如果使用強力悲觀主義式的語言來說，帕諾夫斯基和寇普-許密特的說法都顯現出藝術史家和人文學者對歷史遺忘（Vergessenheit）的恐懼。假如務實一點來看，到了二十一世紀，圖像學已經不是為了改善藝術史研究法或者致力於學術創造所出現的冰冷專業名詞，反倒成為因應歷史記憶消逝所激發出的理解熱情。

從學術操作實境的角度來看，所有藝術史家都必須認識圖像，這些認識也都必須訴諸各種形態的語言文字。無論圖像書寫的性質是對物象的描繪、圖像意義的詮釋或者創作理念的洞澈，這些工作全都源自於人類對各種圖像在認知和傳達上的需求。但是產生圖像認識需求的真正原因，卻在於這些作品的「意義」總是不在現場，或者已經被人們所遺忘。藝術史詮釋的對象，到後來竟會是各種讓我們覺得陌生的圖像！有些學者認為圖像學在本質上根本就是一套古典文獻學^④，但是弔詭的說，古典之為古典，就在於他們永遠具備現代性和未來性！每當這些古典圖像陌生、疏遠到一定的程度時，就會轉變成詮釋者和理解者迫切解決的時代議題。

一般人縱然不能體會藝術史家和人文學者對歷史遺忘的恐懼，至少也不至於像尼采或者禪宗大師一般指責人類對生命和歷史的執著。禪宗對人文建構和藝術創作的態度如何？並不易說。但是根據尼采的理路，創造絕對是一種失憶症的產物，至少是一種選擇性歷史失憶症的成果。如果我們不能忘記李白或者莎士比亞的詩句，又怎能寫出自己的詩？這些話，圖像

學家大概都不會同意。

瓦堡圖書館當年在館門口高懸著希臘文的記憶（MNEMOSYNE），並非偶然！沒有記憶女神的眷顧，歷史和文化都將成為瞬間消逝的風景。貢布里希嘗試用文化記憶和圖式的建立這兩個概念來說明藝術史的演變過程，甚至於闡述藝術家的學習經驗史。他堅持認為藝術創造完全是一種文化記憶的產物，不論其為個人創造或者集體記憶——這真是瓦堡的弟子才會說出口的話語。

記憶不是夢，記憶更會是一種紀念，人為什麼要去紀念和記憶一些東西？為什麼要記憶歷史上特定的某些人事物？什麼東西是值得被記憶的？而且，我們為什麼、憑什麼要求他人也去紀念和記憶他、她、它們？博物館和一切文化機構應該留存什麼東西？其標準何在？這些都是藝術史所應當關聯上的哲學問題。最直接也最概括的問法就是：歷史應該讓什麼東西留存下來？其決定者和裁判者又是誰？這些問題也是文化哲學所想要處理的對象。所有符號的形成，不論其目的是為了溝通、指示，都是為了記憶做準備的。記憶，有時是歷史的等義詞，有時是一切感官和理性知識的根基，一切文化的終極問題。

二、圖像學的字源學考察

圖像學方法被引進中文藝術史與藝術學研究領域已經有相當的時日，瓦堡、帕諾夫斯基和貢布里希這些現代圖像學巨擘的作品，對於本國藝術學者和藝術學讀者而言，率多耳熟能詳。這三十年來，只要選讀過西洋藝術史的造形科系學子或研究生，幾乎也都能用帕諾夫斯基的圖像學區分來撰寫清晰而高度格式化的論文。但是「圖像學是什麼？」這個問題，在西方學界一直爭議不斷，在中文世界裡也似乎還沒有被好好的處理和回答。

圖像學一詞是中文對於德文藝術學名詞「*Ikonologie*」及其英譯「*Iconology*」的翻譯，從歷史上說，圖像學是西方藝術學家和藝術史學者