

試析潘諾夫斯基之圖像學研究法及其在藝術鑑賞之功能

吳振岳

大葉大學造形藝術學系
彰化縣大村鄉山腳路 112 號

摘 要

德裔美術史學家潘諾夫斯基承襲了華爾布魯克的研究主軸，以圖像學發展為學問性的形象論，加上十九世紀的實證主義盛行，在美術史上奠定了其重要的研究基礎。這套研究方法所欲解決的課題是美術作品的記述與內容的解釋，期以由美術作品中之圖像，分析作者之心態、時代背景、古典神話與寓意，進而描繪某時段人類文明之一貌或某種徵候。

近年來，我國教育單位對終身學習及全民美育甚有著力，國內公私立社教機構相繼成立，尤其在藝術博物館挹注的資源，都有顯著的成長。館內所展示及典藏的藝術品，質與量也多因此而大幅增進。在館方對展品有意引導並賦予教育性的安排下，國人有欣賞人類藝術創作之偉大與精練的機會。唯在鑑賞之水平上，常因國內較缺乏藝術鑑賞正式與非正式的教育與訓練，故而無法深窺作品堂奧，許多民眾對鑑賞藝術作品的理論與知識的學習確有殷切期盼。本文即試從分析圖像學意義之同時，亦企圖以其方法與觀念，敘述其對藝術鑑賞者可能的功能與協助，以期帶給觀眾在欣賞藝術品時有深入的觀賞經驗，並提供給教學單位或社會教育單位實施藝術欣賞活動之參考。

關鍵詞：圖像學，藝術鑑賞

An Analysis of Erwin Panofsky's Study in Iconography and Its Application to Art Appreciation

JOSEPH J. Y. WU

*Department of Plastic Arts, Da-Yeh University
112 Shan-Jiau Rd., Da-Tsuen, Changhua, Taiwan*

ABSTRACT

Erwin Panofsky, an American of German descent, adopted a sequence of research from Aby Warburg. He established an important foundation for research in art history based on iconography, which he developed into an intellectual morphological system in addition to the Positivism which prevailed in the 19th Century. This method of research aimed to facilitate the description and explanation of art works with the purpose of analyzing the states of mind and backgrounds of the artists with regard to classical mythology and allegory. This method further described the style or symptom of civilization during a certain period.

Recently, the Education Authorities of Taiwan has adopted the concepts of lifelong learning and



art appreciation for all the people. As a result, public and private art institutes have been founded in rapid succession and resources invested in art museums have obviously grown. The quality and quantity of exhibitions have greatly increased. People have a chance to enjoy great artistic creations due to docents and educational arrangements. However, on the level of appreciation, people cannot admire the essence of such works because of deficiencies in formal or informal education and training. Many people are certainly eager to learn theory and knowledge concerning appreciation of art works. Herewith, the article attempts to analyze iconography and discuss its function in art appreciation, in order to provide a frame of reference for lay-people and offer some information to assist the Government in making educational policies for museums.

Key Words: iconography, art appreciation

一、緒論

現今美術史研究之類型，以多樣且繁複地在進行，各家皆持己說，自有其理論之根據與脈絡。或唯心、或唯物、或式樣、或精神。歸結之，不外持所謂的內在觀點（intrinsic perspectives）或外在（extrinsic）觀點。前者著重於藝術作品之物質特性，如材料、技巧、作者身份、年代、起源、形式、象徵和功能。而後者則是研究作品之外在狀況，包括藝術傳記評論、心理學、心理分析學、社會學、文化史、思想史等對作品產生之影響等 [9]。

本文所論圖像學（iconography），係為十九世紀，研究美術史之體系學問。在德國漢堡出生的亞比·華布格（A. Warburg）開啟此一新研究論，他透過義大利文藝復興美術的研究，解明形象所具備的寓意與象徵意味，除了處理作品中圖像的問題外，還意圖捕捉使圖像成立的文化全體的圖解。其後，華布格在漢堡大學成立研究所，研究員之一的亞文·潘諾夫斯基（E. Panofsky）繼續這方面的研究。潘氏有鑑於二十世紀初以沃夫林（H. Wölfflin）和里格爾（A. Riegel）所代表的樣式史的美術史，其共同點就是探究作品形式語言，特別是沃夫林的言論是最為典型的。其皆未能研究美術作品內容與品質，而僅依靠作品視覺呈現的可能性，加以描述，這問題正是潘諾夫斯基所要克服的。他並非僅處理作品的形象，而是處理作品的主題及意義，進一步地說，他的研究方式及範圍是從圖像中的主題（theme）、態度（attitude）及圖式（motif）的描述與分類及個別藝術品的判定。雖然，當其以此法尋找解說藝術品的內容時有必要向外在的因素探索，但終就必須從特定的作品來進行內部分析，因此，它是屬於兼有內、外在性質之研究。

本文即試論潘諾夫斯基所持之圖像學研究法之意義，進而探討其對吾人於藝術品鑑賞時之助益。其因在近年來，國

人隨國內文化活動日趨活絡，各級學校亦漸豐富美術鑑賞相關課程。而公私立文化機構、美術館等也頻辦理大型各類國際性美術展覽，對民眾提供了藝術鑑賞豐富而多元的資源。惟國人在面對不同文化下產生各種視覺經驗的衝擊時，仍存在有一種未能窺其堂奧之憾，而未能盡興，甚至挫折和沮喪。原因之一即是未知其作，故未能感於其中。近年來，許多的藝術教育學者指出，藝術的鑑賞須透過認知，一種有目的、有計畫的學習。當代美國藝術教育學家帕森士（M. Parsons）認為人們對於藝術的欣賞與認知可有五個階段 [8]，分別是喜愛（favoritism）、主題（subject）、表現（expressiveness）、風格與形式（style & form）及類比（antonym）。其中主題、表現風格與形式的漸進了解，是欣賞者能對作品做完整欣賞的原動力。故展覽單位常提供各種不同難易程度，不同形式的作品解說，其原因即在此。因為，有許多的觀眾囿於與作品產生之地域文化、年代、人種、創作材料之陌生而減少了興趣，甚至卻步。故透過藝術史的學習，可以讓吾人知道美術與同時之文化社會、政治與經濟等狀況。例如，透過各時代遺留下來的繪畫、雕刻或工藝器物，推論當時人們生活情況、價值觀及美感經驗與品味。如此，觀眾將漸入佳境，享有藝術鑑賞之樂趣。

筆者於美術館之展覽工作上數年，樂於為觀眾導覽作品。而感受到觀眾總希望能進一步地得到館方所提供的鑑賞資源。筆者認為，對圖像學的初淺了解及適當的應用，能提供較為生動而引人入勝的解說或各種導覽。企圖使觀眾或學生從漠不關心到喜愛，進一步對作品有一番的鑑賞與評比。本文即試圖從圖像學所揭示的精神與方法中找到與藝術鑑賞之聯結加以剖析。



二、潘諾夫斯基及圖像學發展簡介

潘諾夫斯基生於 1892 年德國漢諾威 (Hanover)，在柏林成長，1910 年，在 Freiburg 大學修習法律，一年以後，旋入著名中世紀雕刻及繪畫史學家固德史密斯 (Goldsmith) 之門下，並以研究十六世紀德國著名藝術家杜勒 (A. Dürer) 撰文獲獎。在二十二歲時，再以同樣的主題，獲得博士學位。1921 年至 1933 年間，他在漢堡大學講學，結識了文化史學家亞比·華布格及新康德學派 (Neo-Kantian) 哲學家兼歷史學家卡西爾 (E. Cassirer)，他們兩人給了潘諾夫斯基許多的啟示與指導。

然而，潘諾夫斯基的一生事業重心，是在移居美國後的美術史研究的貢獻。他於 1933 年因納粹 (Nazi) 在德國壓迫猶太人及文人的威脅下，遷移美國。初期在紐約大學，後到普林斯頓大學講學，同時他也帶來在德國的優秀弟子一起來美，如 Adolf Katzenellenbogen、H. W. Janson、W. S. Heckcher...等數十人，使其後的美國美術史研究蒸蒸日上，漸漸地能與當時歐洲之英倫 (如劍橋、牛津大學) 維也納、德國等美術史學派相抗衡。潘諾夫斯基到美國後加入了「聯合教授」成立的「進步研究學會」(Institutes for advance study)，並專精於圖像學研究。1939 年，他第一本對圖像學的專論「圖像學研究」(Studies in iconology) 一書出版，顯示了他的觀點與方法。其後之論文著作如「視覺藝術的意義」(Meaning in the visual arts) 和「文藝復興及西方藝術中的文藝復興」(Renaissance and Renaissance in western art) 等都收錄了他不同時期之不同論文。

圖像學的發展，起於十九世紀歐洲學術界，經由天主教考古學的推動，加上實證主義盛行而漸漸受人注意。當時，研究重點放在繪畫、雕刻和它們所有的原文資料等相關主題之圖形及屬性。大約在第一次戰期間，圖像學在美國成為學術中的主要一支，尤其從德國遷美的多數學者的貢獻，使美國研究圖像學風氣日興。如學者莫雷 (Rufus Morey) 教授用圖像學在普大教導學生，研究早期基督教和中世紀文物，如雕刻精美的古物，象牙雕刻、金屬製品的出處、日期及相關背景資料。他的學生史密斯 (E. B. Smith) 專精於雕刻及建築中之圖像學，法蘭 (A. M. Friend Tr.) 則從事於拜占庭手稿與卡羅林藝術以迄文藝復興西歐藝術發展的情形。如此，將普大帶領到世界研究拜占庭藝術的領導地位。

由於潘諾夫斯基移居美國之前，在德期間已對西方古代傳統遺風、神話、圖像之關聯，產生興趣。除其學位論文外，

又於 1921 年以其最深入研究之藝術家杜勒，再撰一篇名為「杜勒的古典風貌」，其主旨是研究從古希臘、羅馬神話中的古代雕刻，杜勒將其做模仿，改變風貌而以銅版畫出現的源由及意義。其後之研究又將古代藝術史作品之主題，描述成某一種象徵。遷美後，發表了以十四世紀法蘭德斯 (Flanders) 畫家楊凡艾克 (J. van Eyck) 的阿諾菲尼 (Arnofini) 雙人畫像為像為題，系統化了圖像學的計畫與方法。

在潘諾夫斯基的圖像學研究內容中，藝術史的觀點是一種人文主義的傾向。他設想視覺藝術為全人類文化的一部分，而文化包括了文學、科學、哲學、宗教、思想及不同歷史的各學術領域。他認為我們需要一種真實的人文主義 (true humanism) 我們的文化才有希望。所以，他否認決定論 (determinism) 權威主義或群體主義，諸如以神權、物質左右人類或以階級、國家種族等奉為至高無上的概念。同時也反對唯美主義者 (aestheticists) 直觀論者 (intuitionists) 及英雄崇拜 (hero-worshippers)，因為他們與人文主義思想極有出入，認為人文主義是怯弱的中產階級，故於早期研究文藝復興範圍的潘諾夫斯基自然加以反對。例如在研究科學家牛頓或達文西 (Leonardo de Vinci) 之所留下之原稿時，決定論或權威主義者和人文主義者研究方向與方法便不相同，人文主義試圖從原稿中致力於記錄整理其原雜亂的面貌而轉化為一種文化的全貌 (a universe of culture)，他們重視歷史史跡，而「記錄」便是歷史洪流中體現的一種依據。潘諾夫斯基之藝術史觀正是受此影響，他重視人類歷史之文物與遺跡，加以研究而復以證實，中心思想置於「人之所為」的觀念。

在他一系列的作品中，其強調的方向和以往圖像學者略有不同，復以其弟子將其新觀點總其成，在美國連成一股力量，顯了他們的獨特見解，影響後未來美國圖像學的研究。

三、圖像學研究法之意義

(一) 在鑑識學 (connoisseur) 上之意義

潘諾夫斯基以圖像學理論，探究、鑑別藝術作品之作者、年代、材料等因素之可靠性，提供一種實用而科學的途徑以辨別作品之真偽。從作品的材料，大致可判定它的大約的年代，也可從圖像的形體 (figure) 與動作 (gesture) 確定許多足以提供鑑識上有力的資料及證據。學者常依此豐富的考古資料，做出有力的陳述。例如：在西方十三個人在餐



桌的一幅畫，初步可斷定為某畫家畫聖經上的「最後的晚餐」這個主題，一個男子手執一把刀，他可能是耶穌門徒巴托羅繆（St. Bartholomew），上述例子如內容有部份不符合者，則可能畫的是別的題材或人物了。這種理論，我們在古畫上的真偽之辨亦常派上用場。如在中國畫裡，偽畫在一個受過此訓練方面的學者眼中，是容易被識出，如紙、絹材料、人物姿態衣著動作、落款用印等，皆能利用豐富的圖像學理論加以檢驗。

（二）文獻學上之意義

圖像學學者解釋作品時，往往具有如百科全書般的知識。但仍有遇到非自己所知範圍時，則必須借助許多文獻資料作為佐證，所以當對某圖像背景無法提出合理明確的解釋時，便須找出作品出處（textual source），以相映證，否則以訛傳訛，扭曲了歷史，甚至做出相反的解釋。潘諾夫斯基舉出一例：在萊茵地區（Rhineland）一個小鎮中的檔案裡，發現一份署年一四七一年的契約，並附帶有付款的記錄，記載著當地畫家約翰（Johnnes）受聘為鎮上的聖詹姆斯（St. James）教堂繪製一幅聖壇畫，言明以聖經嬰誕生的題材居畫幅之中，而以使徒彼得及保羅居側翼。如果契約和此畫所呈現之圖像及位置是吻合的，這份契約則可視為完美而單純了，遠比其它間接資料來的好。但如果教堂內的畫和契約所揭不符，即有一方可能偽造，必須以此，再尋求其它資料及文獻，考證能配合當時的背景、圖像或契約之特徵。往後的學者，亦根據前學者所研究終而證實之資料，繼續做其它論述之依據。

故以圖像學發現後，文獻上的蒐集，證實與建立後續研究的基礎等各個環節中，不能稍有誤謬，否則訛語相傳，謬之千里也。

（三）心理學之意義

圖像學研究和現代心理學研究如格式塔心理學（Gestalt psychology）、精神分析論（psychology analysis）及認知（cognitive）心理學皆有相關。圖像學學者曾利用格式塔心理學解釋作品結構原則。其傾向於形式的研究與發展，強調整體的性質會影響到構成部份的知覺，亦即人類之知覺會將感覺資料聚集在一起，成為整體的形式。而全部並非部份的總合，其賴於產生知覺經驗的刺激形式為主，圖像學研究亦汲取格式塔的觀念，洞察藝術作品的風格史流派，如形式的分析、作品應有的歸屬。但這種客觀的知覺，吾人無法看見是如何發生的，只針對作品的外觀造形予以判斷一種人類對

美術品的完形觀照，一種質量意象的擴展。

對作品深入且全面的了解，是圖像解釋學者研究物象象徵時的必要條件。精神分析論方面的意義與訊息，提供我們研究作品中的圖像，並判斷原作者創作慾念，其藝術意向為何（what is its “art will”）？即佛洛伊德的基本假設：大多數人類行為取定於潛意識（subconscious）的天賦本能，亦所謂潛意識過程（subconscious process），就是人類不知道，卻可以影響其行為、思想，是一種心理深層的研究。據此，許多美術史學者、考古學家、文化人類學者能解釋在原始部落所產生的圖騰（totem）與偶像之意義，同時也可以解釋如十五世紀德國畫家包許（H. Bosch）的「樂園」、達文西的「聖安娜與聖母子」，超現實主義畫家達利（S. Dali）所表達精神分析學所謂的潛意識及「利必多（libido）」。在圖像背後隱藏著原作者的窺探與慾意不經意的流露，象徵掩飾赤裸的陳述，吾人如能一探究竟，即能對藝術家心中是一種藝術理念與價值有所認識。

在認知心理學上，它涉及人類知覺圖像的歷程，以美術史學家龔布利赫（E. H. Gombrich）從「象徵」為主題研究之一冊「藝術與幻覺」（Art and Illusion：A study in the psychology of pictorial representation）為例。其全然以人類對物象之感知為基礎，而對物象形式及象徵之意義得到了解。和格式塔心理學在圖像研究較大的差異，在於格式塔強調視覺知覺所提供的資料聚集，產生對造形的判斷。而認知心理學則強調「想像的認知」。龔布利赫對圖像形成的心理有其解說，他認為想像的認知能賦予審美對象一種神奇且富建設性的力量。當人們在認知一件東西，一開始時都是以簡單而完整的形出現，再由人類的想像力加以揣摩，所以必會經過因人而異的「不定」解釋，這些「不定」的解釋所產生的意義，除了眼睛以外，另有心靈、記憶、感情、語言、個人與視覺習慣層次及「文化模式」與「價值系統」之社會因素參雜其中。圖象學學者自然了解，一件文物與圖像的解讀，須要克服這種因人而異的「不定」解釋，研究對象物更須探索其時空意義，尋求精確的認知。

在龔布利赫另一本有觀心理學利用於圖像解釋的論著為「象徵的意象—文藝復興的藝術研究」（Symbolic image: studies in the art of the Renaissance）為一本研究文藝復興時期圖像象徵之意義的著作。龔布利赫認為藝術作品凡涉及象徵的它便是概念和特殊形式上的巧妙變化。以寫實的藝術為例，一般是從較抽象的圖示開始，這種圖示將不斷改變和調



整，直到它們愈接近視覺世界。他認為從十三世紀到十六世紀藝術品中的圖像演變正能說明這一點，藝術家在不同的表現手法與方式裡，是做了有意識的抉擇而形成所謂的「風格」。所以，每一個時代的藝術家都強調其目的是要能捕捉或描寫，或再現他所認知的「實在」，但縱而觀之，大部份仍只是風格的變遷而已 [4]。

四、潘諾夫斯基的基本概念

潘諾夫斯基的「圖像解釋學」(iconography)，係處理作品的主題意義，而非作品的形象而已。作品的形象被視為具備意義的一種語言，而區分為三種解釋的意義層面（如表1），第一種層面係指形象為被認知的對象多件，故稱之為「事實主題」，它解釋的對象是本質主題內容，相當於主題的世界。第二種層次，意指在一件作品上，必定含有某種的「形象、故事、寓意」，為了解此一意味，必須具備該文獻資料的知識，精通於特殊主題、概念（這是傳統性的圖像學解釋）潘諾夫斯基考慮的第三層次是用在「分析內容」層面，檢視當時人類文化主體，包括思想、宗教、科學、社會視作品為一文化的徵候。代表人類全部種種能量所產生出的形象，記號之「象徵形式」。透過「象徵形式」，現實才能被了解。所以，他把藝術品看成文化宇宙的一部分，他的第三層次正確揭露此種「徵候」所具有的意味 [3, 4, 6]。

潘諾夫斯基提出以上三層次 [10]，其例分析如下：第一層次，這是證實或辯認藝術形式所呈現之人物、實物及主題的功夫，類似於形式分析法，這項工作，須要對如一個人、一座建築物、動植物某線條、體積、色彩有所認識及加以證

實。而在圖像學者涉及作品初步研究時，弄清楚對象物中之主題及其真實的意義時，一個實際經驗不多的研究者，常會資料不足，閱歷不夠以一廂情願來臆測，失之毫厘而差之千里。他舉德國十五世紀畫家范德·魏登 (Roger van der Weyden) 的一幅「東方三博士的觀點」(The vision of three Magi) 一畫為例。在畫中上方有一個小孩懸空坐著，其周圍有光暈。有經驗、有知識的美術史家能描出這名小孩孩指的是耶穌出生坐在枕頭上（而不是在雲端），是以一種神秘幽靈方式來表達，為什麼這樣斷定呢？原來魏登常畫一個小嬰孩坐在枕頭上，是他表現耶穌誕生的常用方法。這種類似的畫面，尤見於中世紀的纖細畫 (miniature) 中。為了解釋聖經上的許多故事環節，畫家往往繪製出超出我們所能理解的圖式，但對於了解聖經或西方神話的人，即能將其視為理所當然。

第二層次，它著重於意象、故事、寓言之了解，在這層次上，研究者必須更具豐富的文學典故等相關之知識及其來源，並要熟悉特別對象物之意義，它是屬於形態史解釋，換言之即解釋什麼樣的歷史氣候所產生什麼樣的人事物等風尚。譬如以一個人「脫帽」這個動作來說，其形式之表現，於今日是禮貌的動作，可是在中世紀之封建騎士社會中，其為宣戰之意，表示一個士兵，脫下盔帽求取勝利之姿態。故不同背景、不同時空，每一種表現形式皆有其不同之意義。當吾人從圖像研究時，必須先熟稔文獻記載，歷史典故與背景。然後知道作者的表現欲求為何？一旦有強而有力的文獻背景來支撐，一些圖像皆可由推論方式來解釋。

簡單的推理，如一位表情肅穆的女人懷抱一位逝去的男

表1. 潘諾夫斯基圖像學基本觀念表

作品之解釋層次	解釋之方法	解釋之工具	解釋的控制原理
第一層： 初步及自然的主題 事實與外表現，有關於藝術的主題 (motif) 的世界。	前圖像解釋之描述(或稱擬似形式分析pseudo-formal analysis)。	以實際之經驗，對對象物和事件之熟稔程度。	樣式的歷史： 如何表達在某一形式下的物及事件。
第二層： 進一步或傳統的主題，是有關想像 (images) 故事及寓言 (allegories)。	在較狹義的感知下做的圖像解釋之分析。	對文史典故之認識亦即對特別之主題與現象之熟稔。	類型的歷史： 如何表達在某主題與現象下的對象物及事件。
第三層： 內在的意義或內容是有關象徵價值的世界。	在更深入的感知下做的圖像解釋之分析。	綜合性的直覺(類似於人類心靈的基本趨向)包含了個人心理狀況與其宇宙觀。	文化徵候或象徵史： 在多樣的歷史情境下，人類心靈趨向在特別的主題與觀念中如何被表達出來。



子，很可能是聖母悼聖子 (Pietē) 的故事、天使跪在一有身孕的女子前，即可能是聖告 (Annunciation) 的主題、十三人一起用餐，可能是耶穌「最後的晚餐」的描述。對完全不了解典故的人而言，上述內容可能被簡讀或誤讀。

第三層次：這層次著重內在與內容，建立在「象徵」價值的領域中，是人類心理傾向之綜合性直覺，亦是個人心理狀況之顯示。研究者必須先有充份的文件資料去了解研究對象所受的政治、宗教、社會、哲學乃至「詩性」傾向對它的影響，故必須先行做這些原則性的探討，再研究其象徵的意義。所以圖像學者在解釋圖像時除須仰深厚的背景知識與個人素養與驚思 (individual flights)。不然很容易陷入象徵主義的神話模式。譬如，我們將文藝復興時編造的一些象形文字，誤認為是繼承埃及象形文字，且基於埃及文字本質所發展，這種結果，便是研究者對原文出處及原理與圖像象徵未徹底研究所犯的錯誤。

如前所言，第三層次其重心在解說圖像之象徵意義上，一件作品能隱喻出想像的抽象理念，拉出作品圖像內的人文縱深，這縱深經由不同的理解會產生不同的演繹，有眾人皆知的淺顯象徵意義，如一把秤可象徵公正，百合花象徵純潔等，但也可以是個人潛意識自然流露，而予以形象化，如吾人可以推斷梵谷 (V. van Gogh) 的黃色菊花的表徵中，窺見其精神疾病的好轉，包許的「樂園」圖中顯現的破瓶子，雖說是表現貪婪之罪，其實在深沉的隱喻作者對「性」的幻想。

總之，第三層次為深層意義與內容，以此找出一個地域、時期、階層、宗教、哲學信念的基本態度，這些基本要素都會成為個人潛意識的特質而轉化，濃縮到某一作品中。亦即這些要素或態度，皆能經由「構成方法」(composition method) 和「圖像」而加以表現。

五、圖像學之比較與其限制

(一) 結構原則解釋之比較

在結構原則解釋 (the interpretation of structural principal) 上，潘諾夫斯基嘗試串聯視覺藝術的觀念與演進之理論，使藝術成為一門專業技術且能產生客觀、系統的調查研究。這和維也納美術史學派里格爾以降，以樣式為研究法的美術史之各繼承者有了異同之處。如史德麥亞 (H. Sedlmayer) 在樣式的分析中，把握各文化圈與歷史時期，做為解釋一個整體作品所擁有的性格與本質，作品內部要素 - 形、色、素材、構圖與象徵等，都能獲得統一。但一方面

又持有統一的特性，即是史德麥亞所稱之「直觀」性格。他們的研究透過了兩種藝術史之科學處理，第一種是分析、記錄及組織資料。第二種為分析、評價作品「結構」上組成的各種原則。故潘諾夫斯基與史德麥亞在上述兩程序解釋結構，應若符合節，但亦有相異之處，茲比較如表 2。

(二) 象徵問題之比較

龔布里赫和潘諾夫斯基一樣對藝術品的象徵問題產生興趣，他曾對文藝復興之美術品中之圖像解釋，提出論文。以知覺心理學 (perception psychology) 的某些發現來研究象徵形態的歷史，主要目的並不只限於如文藝復興純然的圖解宗教畫或神像畫，而是更廣泛利用解釋各時代的相關作品，其與潘諾夫斯基在研究方法與觀念之異同如表 3。

(三) 圖像學研究之限制

圖像學研究所遭遇到的困難或有時產生的解釋誤謬，是難以避免的。如在象徵的解釋上，將作品中的某符號與找出來的相對意義，是否只是一對一的關係？同一對象如在另一

表2. 潘諾夫斯基與史德麥亞觀點比較表

	潘諾夫斯基	史德麥亞
相同處	1. 研究方向程序相同 (如文所述)。 2. 同屬探求正確的心向 (correct mental set)，以利人們容易得知物象的真實。	
相異處	1. 人文色彩濃厚，屬於藝術史之內兼外之在研究法。 2. 結構原則偏重考據傳統與歷史。 3. 偏重對象物之象徵問題。 4. 研究對象以文物，圖畫為大宗。	1. 以科學之外在方法研究美術史。 2. 結構原則訴諸完形 (gestalt) 之直觀。 3. 偏重對象物之形式問題。 4. 研究對象以建築形式為大宗。

表3. 潘諾夫斯基與龔布理赫觀點比較表

	潘諾夫斯基	龔布理赫
相同處	1. 研究藝術品中象徵的意義。 2. 主張研究藝術品之出發點應從親自體驗作品開始。 3. 研究藝術品中主題時，同樣以代希臘、羅馬及文藝復興時之作品為探討題材。 4. 同樣探求研究心向 (mental set)。	
相異處	1. 從事完成作品之圖像解釋。 2. 注重歷史考據，文獻考證。 3. 重視前人研究傳統，為「製造」(making) 之歷史解釋法。	1. 注重探討作品圖像完成前，象徵意圖形式之操作。 2. 注重人類知覺產生之幻象。 3. 偏重對象物之形式問題。 4. 重視新幻象之探求，為重視「相互對照」(matching) 之歷史解釋法。



種背景下的解釋與聯想，是否有異？這種分歧，會導致作品的歸屬範疇及表現意圖的改變。例如以文字記載某作品內容，經過幾世紀的抄寫與流傳，原意有否遭誤傳，都影響圖像學者的正確判斷。

另一困難是到底解釋圖像時，要做到何種程度，才不會做過度或不足的解釋而有害原意。由於學者所蒐集的資料甚多，支持了其對某作品圖像上的推測與解釋，但站在原創者的立場，不免有高估或錯估其本意。為了避免可能對作品的相關資料研讀過多，不自覺進入了自己所預期的結果中，也就是圖像中的固定題材容易常陷於「先入為主」的偏執，故圖像學者必須研究解說到何種程度才是接近事實？龔布理赫於是認為，研究仍應依作品本身為主，而非全為作品背景資料所主宰，正當的解釋只有一個觀點。這是藝術史學者的涵養與史觀。

但又有些藝術品即使主題描繪翔實，也不能視為史實，例如文藝復興前後，西洋美術裡以聖經為主的題材，多把耶穌、瑪利亞和其他基督教其他聖人，描繪成歐洲貴族樣子，一直到十七世紀的巴洛克時代的一些作品裡，耶穌和他的門徒才有以中下階層平民的模樣出現，故美術作品並不是真正忠於史實，只是藝術家想像的產物 [5]，研究時不可進入自己所預期的結果中，尤其在引導鑑賞時，恐作訊息錯誤的傳遞。

六、圖像學在藝術鑑賞上的功能

本文試分析圖像學之要義，並利用其原則，從事藝術鑑賞的引導，因為潘諾夫斯基認為科學是把自然現象之混沌多樣變成自然世界，而藝術史是把人類的記錄之多樣性變成文化世界，而藝術品是由物的形成、內容及人的理念三要素所構成與統一，吾人鑑識藝術品時正也是把握此三要素。

所謂「藝術鑑賞」(art appreciation)，是指人們對藝術作品，經理智、客觀的價值判斷，使人產生某種心理感覺，諸如「感動」、「贊賞」、「認同」等，它們皆為對藝術品的全然了解，除了心悅感覺外，而且必須含有邏輯思考，如「界定」、「解釋」與「判斷」，達到鑑賞之意義與目的 [2, 7]。故藝術品是人類特有的心智活動，也是一種視覺圖像的傳播，透過線條、色彩、造形與空間構成圖像符號，許多藝術創作的情感與思維隱藏其中，為了解、欣賞作品，則須有藝術鑑賞之技術與有效之活動。

藝術鑑賞學習是一種透過審美過程的情感教育，應可包

括兩大取向：一是本質的取向，即為美術史，美術批評的理論的學習，二是經驗的取向，經由審美的態度，心理體驗的涵養，二者皆必須經過不斷地學習、領略方能漸致。因此，美國藝術教育學者布勞第 (Broudy) 提出審美現象的四個步驟：

1. 識別美術品感覺要素的性質。
2. 識別美術品的形式結構的性質。
3. 識別美術品表現和性質。
4. 識別美術品技術的性質。

另一學者費德曼 (Feldman) 認為藝術鑑賞據此應有四步驟逐一進行：

1. 能「描述」藝術品中所見之線形、色及色現、內容等。
2. 分析形式結構。
3. 解釋表現的意義。
4. 判斷。

故美術鑑賞中提出批評及解釋，是由作品之內容、形式與材質三者來決定。艾斯納 (Eisner) 進一步提出美術鑑賞活動，以藝術「評鑑」(criticism) 做為學習時，提出六項參考架構：

1. 經驗層面 (experiential dimension)，要求觀衆對作品觀念之感覺與反應，可以用來觀察視覺形式及提升個人對作的知覺。
2. 作品的形式層面 (formal dimension)，指觀衆者注意的是作品的形式結構，其特殊形式之間所存在的關係，會把注意力集中在各單元形式之組合。
3. 象徵意義的層面 (symbolism dimension)，藝術家嘗試以抽象形式到象徵形體，隱喻作品涵義。批評家要有足夠辨認與解析這些象徵圖形的經驗。
4. 主題層面 (thematic dimension)，對鑑賞藝術作品，對之主題須所有體認，主題一旦受人理解使形式產生回饋，會給形式一個涵義。
5. 材料的層面 (material dimension)，在鑑賞時，能瞭解素材特色對表達方面上所扮演的角色。
6. 背景的層面 (contextual dimension)，指對一件作品與其關聯之時空環境的了解及其影響為何。

綜上所述，美術作品是由潛在層面 (內涵) 與外在層面 (形式) 所構成，觀衆鑑賞作品必須觸及這兩大層面。以藝術館作品展示提供之藝術品鑑賞而言，國內學者王秀雄 [1] 提出觀衆者與美術作品的「溝通系統」，分類出觀衆觀藝



術家作品的三個層級：第一層「形式與題材訊息」，第二層「感情訊息」，第三層「概念或思想訊息」。第一層是屬感覺與技能的領域之鑑賞。一般是直接自作品，感覺到美感及熟悉題材形式與內容。再者透過作品的這些形式與內容領略到作者所表達的感情的心理層面，是為第二層。第三層，是了解作者所欲傳達的概念與思想，包括了個人價值信仰的，同時也反映了當代的文化與社會的思想。

基於上述的認知，藝術鑑賞是透過不同程度的學習，藝術鑑賞教育即加強觀眾對美術原作的了解與能力，並把這種能力遷移到生活層面上。潘諾夫斯基圖像學研究，雖然對作品的優劣較少著墨，然而卻提供人們對於藝術品在技術及形象的特徵上，深入了解之方法。它本身雖不涉作品之價值判斷，卻提供人們鑑賞作品的一個良好背景。如一位稍具審美基礎的人，能以圖像學的知識，進行藝術鑑賞，至少能更深入的認識作品。近年來，在許多提供正式藝術鑑賞教學的場所中，如學校、美術館，即認藝術鑑賞必要程序的重要，進而刻意地設計鑑賞之內容與步驟。利用圖像學的基本觀念導入，來教學或導讀作品。茲以十七世紀荷蘭畫家威梅爾（Vermeer）之「女人與兩個男人」（圖1）作敘述圖像學的參考架構提供的之鑑賞活動之步驟方法與策略。

綜觀威梅爾留世作品數量並不多，他經常從傳說與當時大量流行的象徵圖式書中的道德格言取得靈感。在十六世紀原本由人文主義者設計之象徵符號，這些符號持續改變，到十七世紀在荷蘭即變得容易了解，其功能也成為大眾教育的材料，以建立並強化新的道德教規，也在新興的中產階級塑

造與規定個人的行為。在威梅爾的多數作品中，描繪有關家務職責，同時也顯現責任與美德訓誡及婦女的勤勉，並須抑制感官慾望所引發之衝突。故作品除畫面精緻，色彩炫爛外，更顯現當時荷蘭地區風土民情、道德價值、性別意識、宗教信仰等。其他無論是歷史題材、神話、人物、風景皆含有上述的概念不同程度敘述，吾人在欣賞之時，確有需要作畫作全般的了解。

「女人與兩個男人」和威梅爾其他的風俗畫一樣，不是只對現實做純然的描述，而是傳達標準規範與價值觀，以圖改變現況。畫中表現了當時荷蘭商業發達，中產階級的一般生活。女人正疑惑的注視觀者，畫面中間的男人正向她勸酒，而當時喝酒的女人被認為是罪惡的化身，會導致婦女變成娼婦。顯現該男子可能為左邊男人與她的媒人，而牆上畫像人物可能為女人的丈夫並正注視她。桌上白色瓷壺也常在威梅爾的作品中反覆出現，這種壺可以裝像春藥有助於男人來引誘女人的葡萄酒。這裡表現的是個偷情事件的開端，亦即當時法律條文提到通姦所稱的「丈夫不在的偷情行為」。而左側窗戶圖案取自當時的一本著作「象徵核心」一書中的插圖，文字為「要節制」（serva modum）圖上的女子持水平儀（象徵善行），馬籠頭（象徵情緒控制）扮演批評幽暗室內的角色，具有「克己」道德的含意。因為「克己」是天主教的基本道德之一。

據上述之了解，依圖像學的參考架構對該作品做有效之鑑賞活動如表4。



圖1. 荷蘭畫家威梅爾之「女人與兩個男人」



表 4. 依圖像學為參考架構做有效之鑑賞活動程序表

解釋層次	鑑賞程序	圖像學知識提供鑑賞之層次	圖像學知識提供鑑賞之方法與策略	導引鑑賞之策略
根本的或自然題材	作品描述	1. 透過形式視覺 (formal perception) 如線條、色彩等而進入主題。 2. 對題材主題造形式初步印象與感覺並給簡單與粗淺之描述。	1. 了解並描述作品傳達的時空。辨認十七世紀的荷蘭建築室內及人物造型之背景。 2. 能提出線條、色彩與形式與喝酒的主題。 3. 試圖了解作品製作所用的材料、與特徵。	1. 提供美術流派歷史之相關知識。 2. 說明作品之媒材與主題，引發及喚起觀眾對作品初步的相關經驗。 3. 引導觀眾欣賞畫面和諧構圖與豐富色彩。
寓約言定及俗故成事的或題材	外在的分析	1. 描述的人物或其他題材，是什麼動作表示什麼情緒或意義。涉及形象之層面。 2. 熟悉這些形象代表著什麼約定俗成的意義與觀念	1. 作品中人物與物之色彩、形狀所代表的意義。如窗戶的圖案、酒的意義。 2. 分析部分及部分、部分與整體之關係。 3. 探討作品的主題與風格。	1. 提供荷蘭十七美術史與社會狀況之相關知識。 2. 說明作品主題之象徵意義。
內在意義與內容	內在象徵的解釋	1. 深入了解作品形象與一個國家時代或社會哲學之法則，並找出個人溶入其中的特質。 2. 象徵的價值。	1. 作者之個性、思想，藝術價值觀反映在作品上。 2. 荷蘭當時之環境、文化、社會等與作品之關係	1. 反應宗教信仰、地理大發現、英荷海戰之後，荷蘭海上貿易發達和當時生活舒適現實的一面。

引導鑑賞時，與觀眾互動，在各階段中提出問題討論：

第一層：能簡單描述

1. 說出在畫面上所看到的人物。(兩個男人、一個女子和畫中畫男子肖像)
2. 他們在作什麼？(觀眾各發表所見)
3. 他們是什麼時候、什麼地方人？
4. 人物的描繪與色彩是否寫實與精緻？(對造型與色彩的個人感受)

第二層：形式分析

1. 你認為這幅畫是什麼材料畫成的。(油彩)
2. 各人的衣服、飾物質感與室內光影氣氛表現得如何？能發現畫中的窗戶及格形地板是畫家常喜歡表現的題材。

第三層：意義解釋

1. 由這幅畫來推測，作者威梅爾是怎麼樣的人？(信奉天主教，道德意識強烈者)。
2. 創作這幅畫時，荷蘭正值怎樣的時代與社會？(此畫創作於 1659-60，荷蘭正值商業發達，民生富裕)。
3. 各人的衣服、飾物質感代表什麼意義？
4. 窗戶圖案與牆上肖像代表什麼意義？
5. 酒杯與酒壺代表什麼意義？

第四層：價值判斷

1. 就整幅畫說明當時倫理、社會、心理及美感價值，評論此畫之時代意義與價值。

2. 上述諸問題依不同觀眾給與適當之提問並提示，有效之鑑賞方案便發展出。

上述僅舉一作，分析圖像學應用於藝術鑑賞時，導覽或教學內容設計之可能。它的知識及應用，直接提供美術鑑賞之有利條件。

七、結語

綜上分析，我國藝術教育不管在學校或社會，「鑑賞教育」仍舊缺乏，客觀上，對藝術作品之感知能力有限，極需一套拓展學習者美感經驗，培養敏感知覺，提昇鑑賞之能力，建之良好的藝術價值觀與美感判斷的課程。對「圖像學」方法引介，並由其精神，設計相關鑑賞教學以適合不同對象，將有助於鑑賞教育的深入。

但圖像解釋固然能滿足人們藝術欣賞時，認知圖像意義之積極功能，但許多學者亦指出，圖像學的濫用與誤用，更會造成鑑賞上之障礙，須集合藝術史學者及藝術教育學者共同參與設計某特定藝術品鑑賞教學之內容，否則變成了純然的認知考古而失去了藝術鑑賞這類的情意美感活動原始本意了。

參考文獻

1. 王秀雄 (民 82)，社教機構 (美術館) 美術鑑賞教育的理論與實際研究，臺灣省立美術館，台中。



2. 李長俊 (民 87), 美術史、美術教育、文化建設, 「美育」季刊, 93, 國立藝術教育館, 台北。
 3. 神林恆道 (民 84), 藝術學手冊 (潘橋譯), 頁 36-44, 藝術家出版社, 台北。
 4. 郭禎祥 (民 81), 中美兩國藝術教育鑑賞領域實施現況之比較研究, 文景書局, 台北。
 5. 郭繼生 (民 89), 藝術史與藝術批評, 頁 16-36, 書林出版有限公司, 台北。
 6. 楊裕富 (民 86), 設計、藝術史學與理論, 頁 43-44, 田園城市文化事業有限公司, 台北。
 7. 蘇振明 (民 83), 美術導賞的理念與策略研究, 1994 亞洲藝術教育研討會論文集, 臺北。
 8. Klenbauer, W. E. (1971) *Modern Perspectives in Western Art History*, Rinehart and Winston Inc. University of California Press, Los Angeles, CA.
 9. Panofsky, E. (1962) *Study in Iconology*, 15, Icon Editions, Harper & Row Publishers, New York, NY.
 10. Parson, R. M. (1953) *The New Art Education*, 22-36. Harper & Brother, New York, NY.
- 收件：90.01.16 修正：90.05.03 接受：90.06.08

