

藝術史——一門人文學科

THE HISTORY OF ART AS A HUMANISTIC DISCIPLINE

原著者：ERWIN PANOFSKY

譯者 王 碧 華

「在康德（Immanuel Kant）去世之前幾天，他的醫師來看他。老病且近乎失明的康德從座椅上站起來，顫微微地，口中喃喃作聲。這位忠實老友終於會意了，原來康德要待他先就坐之後，才肯再坐下。來客依意坐下了，康德這才讓人挽扶著復坐。在稍微恢復了點氣力之後，康德說：「人文的精神，還沒有離我而去。」（註一）一時，兩人都為之惻然。這人文（Humanität）一辭，從十八世紀以來，頂多意指一種禮儀或文雅。然而，對於康德，它却有更深的含意，而當時的情景適成了最好的寫照：一方面是人類對於自我抉擇的驕傲與悲劇的意識，另一方面則是對於「死亡命運」的全然屈服。

從歷史的觀點來說，人文一辭有兩層釐然可分的意義。一是源起於人與次於人者之間的對比，一是源起於人與超於人者之間的對比。在前者，人文意味一種價值，在後者，則為一種極限。

將人文視為一種價值的觀念，最初形成於以西皮歐（younger Scipio）為首的羣體，而以西塞羅（Cicero）為後期的主要代言人。這種人文觀念意指一種使人有別於禽獸的特質，甚且由而區別出那些屬於人種，但尚不足以當人之雅號者，如野蠻人或粗俗而缺乏道德情操及學識風雅等「文化」涵養的人。

到了中世紀，這人文觀念被另一種觀念所取代。這時對於人性，不再是從與獸性或野蠻對立的觀點，而是從與神性對立的觀點來思考，由而引申出人性軟弱與人生短暫的人文觀念。

於是，文藝復興的人文觀念從一開始就具有兩重意義。這時新興的人文風潮是

建築在兩個基礎上，一為古典的復興，即文明與野蠻的對比觀點，一為中古的遺風，即人性與神性的對比觀點。當斐奇諾（Marsilio Ficino）將人定義為：「參贊神的智慧，却存活於肉體之中的理性靈魂」時，人既是自主的，又是有限的。至於辟柯（Pico）的一篇著名「演說」「人的尊嚴」，則絕不是異端的證言。他說，神將人置於宇宙的中心，由而人才可能意識到自己的地位，而能自由地決定「何去何從」。他並不是說人「是」宇宙的中心，一點也沒有古典名言：「人是萬物權衡」的意味。

所謂的人文主義（humanism），即孕生於這種矛盾的人文觀念。而與其說人文主義是一種運動，毋寧說是一種態度來得恰當些。它是基於對人性價值（理性與自由）的執著，以及對人性限度（犯錯與軟弱）的接受，而形成的一種對人性尊嚴的信念，同時包含了責任與容忍兩重內涵。

由此，就不難了解為何這人文主義的態度會一再遭致兩派對立陣營的攻擊了。這對立的兩派，由於對責任與容忍觀念的同樣反感，在最近反倒有傾向聯合陣線的趨勢。兩派之一的中堅是那些否定人性價值的：決定論者（不論其為神權、物質或社會決定論）、權威主義者以及羣體主義者（強調羣體的至高無上，不論這羣體是指小團體、階級、國家或種族）。至於另一派的陣營中，則以那些否認人性極限而傾向於某種思想或政治自由主義的人為主，如唯美主義者、生機論者、直觀論者及英雄崇拜者。從決定論的觀點來看，所謂人文主義者，若不是個迷失的靈魂，就是個觀念論者。從權威主義的觀點來看，則人文主義者若非異端，就是革命派（或反動派）。而在羣體主義者的眼中，人文主義者只是個無用的個人。至於自由主義者，則視人文主義者為怯弱的中產階級。

在這兒，可以人文主義的代表伊拉斯摩斯（Erasmus of Rotterdam）做為典型的例子。他曾說：「基督的精神也許遠比我們想像的來得普及，同時在聖徒羣中，還有許多不在我們的日曆之中。」對於這樣一個人，教會猜忌終致於排斥他的著作。激進的烏瑞克（Ulrich von Hutten）批評他的嘲諷式的懷疑論，以及非英雄式的平淡傾向。至於一向堅持「沒有人有能力去思考任何善惡的問題，一切事物的發生都出於絕對的必然」的路德（Luther），則對伊拉斯摩斯的一句名言所蘊含的觀念感到憤怒：「如果人可任由上帝塑造，一如雕刻家之雕塑陶土甚或石材那樣，那麼，人以一個整體存在（兼具靈魂與肉體），有什麼用處呢？」（註二）

II、人文主義者反對權威，但却尊重傳統。他不但尊重傳統，而且視其為真實

而客觀的，必須加以研究，必要時甚且得還其本來面目，一如伊拉斯摩斯所說的：「溫故以知新」（*nos vetera instauramus, nova non prodimus*）。

中世紀接受並推展古代的遺產，却未加以研究與重建。他們摹倣古典的藝術品並引用亞里斯多德（Aristotle）及阿維德（Ovid）的經典，就像摹倣並引用當代的作品一樣。但他們未嘗以考古的、哲學的或批判的觀點，簡言之，就是未能以一種歷史的眼光來詮釋古典作品。這道理極明白，設想如果人類的存在都可能被視為是一種工具而非目的的話，那麼人類活動的記錄本身能被視為是有價值的可能性，將是多麼少。

因而在中世紀的經院哲學（scholasticism）裏，自然科學與我們所謂的人文學科（*studia humaniora*）（仍引自伊拉斯摩斯），並沒有基本的差別。兩者的研究，只要有實際的進行，都屬於當時所謂哲學的範疇，然而，就人文主義的觀點而言，其勢必要將創作領域中的自然範疇與文化範疇加以區分，並且以後者來界定前者，即將自然定義為除了人類留下的記錄之外的，感官所能認知的整個世界。

人類確實是唯一能在身後留下記錄的動物，因為其製作品能在「心靈喚起」一種有別於製品本身物質實體的概念（*idea*）。其他動物也使用符號及組織結構，但牠們使用符號却未「洞悉表達意義的關聯」（註四），組織結構却未洞悉結組的關聯。

所謂洞悉表達意義的關聯，就是能夠將待表達的觀念這概念（*idea*）與藉以表達的工具分別開來。而所謂洞悉結組的關聯，就是能夠將待完成的功能這概念與藉以完成的工具分別開來。一隻狗會以一種特別的叫聲來表示有陌生人靠近，這和牠表示想出去的叫聲很不一樣。但牠不會以這種特別的叫聲來傳達主人不在時曾有陌生人來過這樣的概念（*idea*）。更難得有動物會想到用圖畫來記事，儘管牠在生理上有能力這麼做，就像猿猴確實能夠那樣。海狸會築堤，但就目前所知，牠們還沒有能力將築堤所涉及的非常複雜的活動與一項預先設計的藍圖（可能是圖繪而非木石模型）分別開來。

人類使用的符號及結構之所以成為記錄，是因為它們表達概念。這些概念與發出訊號及進行結組的動作過程不同，但却藉此過程而具體實現，因而這些記錄具有一種自時間之流中體現的特質。而這一特質，正是人文主義者的入手處。基本上，人文主義者是一位歷史學家。

科學家也處理人類的記錄，即前人的作品。但他並不是把這些記錄當做研究的

對象，而是當做研究的工具來處理。換言之，科學家對記錄的興趣不在於它們自時間之流中體現的這點意義上，而毋寧在於它們消融於時間之流中。假設一位現代科學家閱讀牛頓（Newton）或達文西（Leonardo da Vinci）的原稿，那麼他可不是以一個科學家的角色來閱讀，而是以一個對科學史有興趣，或泛言之對人類文明史有興趣的普通人的角色來閱讀，也可以說是以一個人文主義者的態度來從事。對其而言，牛頓或達文西的作品具有一種獨立存在的意義及持久的價值。從人文主義的觀點來說，人類記錄是永遠不會過時的。於是，科學所致力的是將自然現象的雜亂無章，轉化成為一個所謂自然的宇宙；而人文學科所致力的是將人類記錄的雜亂無章，轉化成為一個所謂文化的宇宙。

儘管科學家與人文學家在研究的題材及程序上有種種不同，然而兩者在方法上所面臨的難題（註五），却有驚人的相似之處。

不論是科學或人文學科的研究，第一步都從觀察開始。但是，這些自然現象的觀察者與人類記錄的檢視者，不僅在進行觀察時都受到觀察者與檢視者本身的視界及可資運用的資料的限制；同時在選擇注意的對象時，都自覺或不自覺地服從一項先決的原則，這原則在科學家的例子裏，是由一項科學理論來決定，而在人文學家的例子裏，則由一項普遍的歷史觀念來決定。

有句話說：「心智的意識是從感官的知覺而來」，這也許是對的，但至少同樣可以說，有許多感官知覺始終停留於感官而從未滲入心智之中。我們主要是受那些我們所接受的事物的影響；而正如自然科學非自主地選取其所謂的現象一樣，人文學科也非自主地選取其所謂的歷史事實。就這樣，人文學科逐漸擴展其文化的宇宙，且在某種程度內，轉移興趣的重點。一些直覺地同情人文學科即「拉丁與希臘」這樣簡單定義的人，認為只要在使用這概念及措詞時加以註解，這定義就基本上有效，然而，即使是這樣的人，也不得不承認這定義已過於狹隘了。

再者，人文學科的世界為一文化的相對理論所決定，其可比擬物理學家的相對論；而由於文化的宇宙遠比自然的宇宙來得小，所以文化的相對性僅存在於地球的方圓之內，而且遠比自然的相對性早被覺察到。

每一個歷史觀念顯然地是根基於時間與空間的範疇。人類的記錄及其含意，都必須賦予日期及地點，而兩者實為一體之兩面。比如，我將一幅畫定在一四〇〇年左右，如果我不能進一步指出它可能是那一年代什麼地區的作品，那這項陳述就將毫無意義。反過來說，若我將一幅畫歸為佛羅倫斯畫派（Florentine school），同

樣地，我必須能夠說出它可能是該畫派中什麼時期的作品。文化的宇宙像自然的宇宙一樣，是一個時空的結構。一四〇〇的年代，在威尼斯（Venice）的意義，必不同於佛羅倫斯（Florence），更不用說奧古斯堡（Augsburg）、俄羅斯（Russia）或君士坦丁堡（Constantinople）了。兩個歷史現象只有在兩者能連屬於同一個「指涉架構」（frame of reference）時，才能說它們是同時的（simultaneous）或有一可決定的暫時關聯；若缺少了這個共同的「指涉架構」，則所謂「同時」（simultaneity）的觀念，在歷史學中和在物理學中一樣，都將毫無意義。假設我們由一些相關的情況得知某件非洲雕刻成於一五一〇年，若因而說它與米開朗基羅（Michelangelo）的西斯汀（Sistine）壁畫為同時代（contemporaneous）的作品，那真是無稽之談。（註六）

最後，自然與文化宇宙兩者在由歸納資料到形成體系的步驟程序方面很相似，同時這過程所暗示的方法上的問題也很相似。如前所述，研究的第一個步驟是觀察自然現象及檢視人類記錄。這之後必須將記錄轉述成可理解的文字，並加以詮釋；這在由觀察者所接收的「來自自然的訊息」，也必須如是處理。最後必須將研究的結果加以歸納、組合，以形成一個「合理」的整合體系。

在前面已討論過，即使是對於觀察與檢視資料的選取，都或多或少受到科學理論及普遍史觀的預先設定。這種預設的情形在研究的程序上更為明顯，每一個導向最後「合理」體系的步驟，不但預設它之前而且預設它之後的步驟。

當科學家觀察一個現象時，他得藉助工具（instrument），而這工具本身即服屬於科學家所要探討的自然法則。當人文學家檢視一項記錄時，他得藉助文獻，而這文獻本身原就是人文學家所要考察的時間過程中的產物。

讓我們假設，我在萊茵地區（Rhineland）一個小鎮的檔案中，發現一份署年一四七一年的契約，並附帶有付款的記錄，記載當地的畫家「約翰尼斯」（Johannes quiet Frost）受聘為鎮上的聖詹姆斯（St. James）教堂，繪製一幅聖壇畫，言明以聖嬰誕生的題裁居畫幅之中，而以使徒彼得與保羅（Saints Peter and Paul）居側翼。讓我們再進一步假設，我在聖詹姆斯教堂發現一幅聖壇畫，與契約所載吻合。這情形可能是文獻運用中，所能期望的既完美又單純的個案了，遠比運用間接的資料，如信件，或是年譜、傳記、日記或詩集中的描述等，要來得好且簡單。但是，仍有幾個問題存在。

這文獻（document）可能是原件，也可能是複本或贗品。若是複本，有可能是

個誤本；而即或是原件，其中某些數據也可能有誤。至於這聖壇畫，可能就是該契約中所指的那幅，但也有可能原畫蹟（monument）在一五三五年反偶像的劫難中被毀，而由一位來自安特普（Antwerp）的畫家，在一五五〇年左右，另繪一幅同樣主題的聖壇畫來取代。

要想獲致任何程度的確定，我們必須以其他相近時期及地點的文獻來「查證」該文獻，同時以其他一四七〇年左右繪於萊茵地區的畫來「查證」該聖壇畫。但在這兒出現了兩個難題。

首先，若不知道該「查證」些什麼，則「查證」的工作顯然無從著手，因而，我們必須先列舉出一些特徵或指標，比如該契約中所使用的書體、術語，或是該畫中的一些造形或圖像(iconographic)特徵。但是，既然我們不可能去分析我們所不了解的事物，那麼，我們的檢視就顯然地是以下一階段的轉述及詮釋為先決條件了。

其次，我們用來查證問題個案的資料本身並不見得就比該問題個案更可靠些。個別地說，任何其他簽名並署年的畫蹟，事實上是和那幅一四七一年向約翰尼斯訂購的聖壇畫一樣可疑。（不用說畫上的簽名，可能是且經常是和相關的文獻一樣不可靠）。只有根據整組或整類的數據，我們才能夠決定我們的聖壇畫在風格上及圖像上是否「可能」是一四七〇年左右萊茵地區的作品。但是，歸納的工作顯然地是以一個統攝各類的整體概念為前提，而這整體的概念，換言之，即是我們試圖從各別個案中建構起來的普遍歷史觀念。

不論我們怎麼看，研究工作的開始似乎總是以結果為其先決條件，同時那些應該用來解釋遺蹟（monuments）的文獻（documents），事實上是和遺蹟本身一樣令人困惑。雖然在我們的這個例子中，很可能契約中的一個術語是—*ἄπαξ λεγόμενον*，只能由這一幅聖壇畫來解釋，而且藝術家對自己作品的說明，常須由作品本身來了解。然而，儘管如此，我們顯然面對一個絕望的循環論證。但事實不然，實際上這情形是哲學家所謂的「有機情境」（organic situation）（註七）一雙少了軀幹的腳是沒法行走的，而一個少了雙腳的軀幹也一樣不能行走，但是一個人却能行走。不必諱言的，個別的遺蹟與文獻只能透過一種普遍史觀的觀照來加以檢視，詮釋與歸納；同時，這普遍史觀也只能經由個別的遺蹟與文獻來建構。同理，自然科學中對於自然現象的了解及科學工具的使用，必須依賴一種普遍的物理理論，反之亦然。然而，這情境絕不是一個永久的僵局。每一項未知史實的新發現，以及每一項已知史實的新詮釋，都可能融入當時流行的普遍觀念，因而強化並豐富原有的內容，

或者是引發一個微妙甚或根本的改變，而在舊有的認知上投射新的曙光。在這兩種情形中，所謂「合理的體系」是像一個和諧且有彈性的有機體一樣地運作，好比一個有別於個別肢體的活潑動物。在人文學科中的遺蹟、文獻及普遍史觀之間成立的關係，顯然地在自然科學中的現象、工具及理論之間，也同樣能够成立。

Ⅲ、我曾在提及一四七一年的聖壇畫時，使用「遺蹟」（monument）這字眼，而對於契約則用「文獻」（document），這也就是說，我把該聖壇畫視為考察的對象或「主要資料」（primary material），而契約為考察的工具或「次要資料」（secondary material）。這樣做時，我是以一個藝術史家的觀點來區分。若就古文字學家或法律史家而言，那契約就成了「遺蹟」或「主要資料」，而兩者都可能以圖畫為文獻著錄了。

只除非有學者單單只對「事件」（events）本身有興趣（那樣的話，他會把所有可用的記錄都當做重建「事件」的「次要資料」），不然的話，每一個人的「遺蹟」都是其他人的「文獻」，反之亦然。事實上，在實際的工作中，我們甚至不得不援引其他同僚的「遺蹟」。許多藝術品曾經由文獻學家或醫學史家來詮釋，同時許多著錄曾經由而且也只能由藝術史家來詮釋。

藝術史家是一位人文學家，他的「主要資料」是那些以藝術品形式留傳下來的記錄。但什麼是藝術品？

藝術品，並非始終是純粹為了供人欣賞而創作的，或者說得更學術一點，並不是單為了讓人們以審美的態度去體驗而創作的。普辛（Poussin）的名言「藝術以愉悅為目的」（La fin de l'art est la délectation）是具有革命性意義的（註八），因為在他之前的作者始終堅持藝術無論如何悅人耳目，就某種意義而言，仍具有實用的價值。然而話說回來，一件藝術品不論是否為某種實用目的而服務，不論是優是劣，都須要人們以審美的態度去體驗，也就是說，凡是藝術品都具有審美的意義（勿與美學的價值相混淆）。

人們可以審美的態度去體驗任何一件自然的或人造的事物。簡單地說，當我們觀看（或聆聽）一件事物，而不在思想上或情緒上聯想到對象之外的其他事物時，我們就是以審美的態度去體驗了。當一個人以工匠的眼光去看一棵樹時，他會聯想到木材的種種用途；而當他以鳥類學家的眼光去看時，他會聯想到可能棲息於此的鳥類。當一個人在賽馬比賽中觀看他所賭注的馬時，他會將它的表現與希望它贏的欲望聯想在一起。只有當人們單純而全然地投入所觀注的對象時，才可能以審美的

態度去體驗。(註九)

當面對一件自然的事物時，不論我們是否選擇以審美的態度去體驗，都完全是個人的事。然而，一件人造的事物，由於具有學院派所稱的「意旨」(intention)，因而會決定要或不要人們以審美的態度去體驗。假設，我選擇以審美的態度去體驗交通號誌的紅燈，我很可能這麼做，而不將它與踩踏煞車的概念關聯起來，那麼我的行動就是違反交通號誌的「意旨」了。

那些不需要人們以審美的態度去體驗的人造事物，通稱之為「實用性的」(practical)，又可分為兩類：傳達的媒介以及工具或設備。一項傳達的媒介「旨」在傳達一個觀念，而一項工具或設備則「旨」在完成一個功能(這功能可能是傳達的產物或裝置，如打字機或前述的交通號誌)。

多數必須以審美的態度去體驗的事物，亦即藝術品，也可屬於這兩類其中之一。就某種意義而言，一首詩或一幅歷史畫是一項傳達的媒介，萬神殿(Pantheon)以及米蘭(Milan)的燭台是設備，而米開朗基羅(Michelangelo)所設計的羅倫佐及朱利阿諾(Lorenzo and Giuliano de' Medici)陵墓則兼而有之。但我必須強調「就某種意義而言」，因為有如下的分別：在所謂「純傳達媒介」及「純設備」的例子裏，作品的意旨是明確地固著在作品的概念上的，亦即固著在待傳達的訊息，或待完成的功能上。而在藝術品的例子裏，概念則與造形受到同等重視，甚或造形甚於概念。

然而，「造形」的元素是無例外地存在於每一件事物之中，因為每一件事物都是由實質與形狀所組成；而在各別的例子裏，這造形元素要到什麼樣的程度時才可說是分量重些，這是沒法以科學般的精確去決定的。因而人們不能夠也不應該試圖去界定一件事物由傳達媒介或工具開始轉變成藝術品的精確時刻。假設我寫信給一位朋友，邀請他來吃晚飯，我的信基本上是一項通訊。但若我愈偏重於書寫形式，這信就愈接近於一篇書法作品；而若我愈偏重於語文形式(甚至可以十四行詩為之)，這信就愈接近於一篇文學作品或詩篇。

於是，實用事物的領域與藝術領域之間的分野得取決於創作者的「意旨」。這「意旨」是沒法絕對測定的。首先，這「意旨」是不能夠以科學般的精確來界定的。再者，原創作者的「意旨」受到所處的時代環境與標準的制約。古典的品味要求私人信函、法律演說以至英雄的盾牌都必須是「藝術性的」(可能導致所謂偽裝美的結果)，而現代的品味則要求建築以至煙灰缸都必須是「功能性的」(可能導致

所謂偽效率的結果）（註一〇）。最後，我們對那些「意旨」的推敲，又無可避免地受到我們本身態度的影響，這態度又受制於我們的個人經驗以及歷史環境。我們都曾親眼目睹非洲部落的匙狀物及符咒由人種學博物館進入藝術展覽的轉變。

然而，有一件事是可以確定的，那就是「概念」與「造形」之間的比例愈趨近於平衡，則作品愈能清晰地表露所謂的「內涵」（content）。內涵與主題不同，可藉用皮爾斯（Peirce）的話來描述為一件作品中所不自覺流露而非有意展示的特質。它是一個國家、時期、階級、宗教或哲學信念的基本態度，所有這些因素不自覺地為個人所內化而溶鑄於作品之中。顯然地，當概念與造形其中任一元素被有意地強化或抑制時，這種不自覺流露的內涵，其均衡狀態亦將因而隱晦不明。一具紡織機可能是功能性概念的最佳展示，而一幅抽象畫可能是純粹造形的最佳表現，但是兩者都只有最低限度的內涵。

Ⅶ、當我們將藝術品定義為「需要以審美的態度去體驗的人造事物」時，我們首次觸及了人文學科與自然科學之間的一項基本差異。科學家以自然現象為對象，可以立即着手分析，而人文學者以人類的行動及創作為對象，則必須經過一番移情的、主觀的心理歷程：他必須在心理上重新經歷那行動及重新創作那創作。事實上，正是經由這樣的歷程，人文學科的真實對象才可能產生。這道理極明白。顯然地，哲學史家或雕刻史家對於書籍與雕像的興趣，不在於它們以物質實體存在，而在於它們具有意義。而同樣顯然地，這意義只可能經由重新創造並「理解」書中的思想及雕像中的藝術觀念，才可能了解。

藝術史家也將他的「資料」付諸一項理性的、考古的分析，有時其精確、廣泛及複雜的程度可比擬任何物理學或天文學的研究。但藝術史家却是以一種直覺的、審美的再創作的方式（註一一），來組合他的「資料」，這方式包括對於「品質」的感覺與評鑑，就像任何「普通」人在觀看一幅畫或聆聽一首交響樂時的反應一樣。

如果藝術史的基本對象是經由非理性的、主觀的過程而形成的話，那麼，藝術史有可能成為一門值得尊敬的、學術性的學科嗎？

這問題當然不是由那些已經引進或可能引進藝術史的科學方法就能解答的。一些科學方法如物質的化學分析、X光、紫外線、紅外線以及放大攝影等，固然非常有用，但它們的用途與基本的方法問題毫不相干。一項指出一幅所謂中世紀精細畫中所用的顏料是十九世紀之後的產物的報告，可能可以解決一個藝術史的疑問，但它並不是一項藝術史的報告。這項報告雖然也可能提及偽造的問題，但基本上是將

該畫當做物品而非藝術品來看待，同時是以化學分析及化學史為依據而提出的。

從另一方面來看，使用X光、放大攝影等與使用眼鏡或放大鏡，在方法上並沒有什麼不同。這些儀器使藝術史家能够比沒有這些憑藉時看到得多些，但是對於由此所看到的，和由肉眼所觀察到的，都必須以風格的觀點來詮釋，則沒有兩樣。

真正的答案存在於一項事實之中，即直覺的、審美的再創作與考古學的研究實際上是彼此交織而形成我們所謂的「有機情境」。藝術史家並不是像先買票後上車那樣地先以再創作的移情方式來組合對象，然後再進行考古學的研究。實際上，這兩個過程並不是前後相繼，而是互相深透；不但再創作的移情作用可以作為考古學研究的基礎，同時考古學的研究也可以作為再創作過程的基礎；兩者相互印證，彼此修正。任何人在面對一件藝術品時，不論是以審美的再創作或是以理性的考察去對待它，都受到藝術品三要素的影響：物質化的造形、概念（即主題）與內涵。一項似是而非的印象派理論，認為「造形與顏色只告訴我們造形與顏色，如此而已。」，這顯然不是事實。審美的體驗所體現的是這三元素的綜合體，同時這三者都會一齊進入所謂藝術的美感欣賞之中。

對於藝術品的再創作體驗，不單是取決於觀看者本身的天生敏銳度與視覺訓練，同時還取決於他的文化素養。世界上沒有所謂完全「天真」（naive）的觀眾。中世紀的「天真」觀眾，得有許多得學習的及一些得遺忘的，才談得上瞭解並欣賞古典的雕刻與建築。而受過文藝復興洗禮的「天真」觀眾，也同樣地有許多得遺忘的以及一些得學習的，才談得上瞭解並欣賞中世紀的藝術，更不用說原始藝術了。因而，所謂「天真」的觀眾，事實上不只是欣賞藝術品，同時還不自覺地加以評鑑和詮釋；而如果他不在乎論斷的對錯與否，並且未意識到自己的文化素養的可能影響，也沒有人能因此而責備他。

「天真」的觀眾與藝術史家的分別，正在於後者對情境的自覺。藝術史家知道他的文化素養將不會與另一個地區、另一個時期的人們的文化背景和諧無間，所以，他藉著學習來調整間距，儘可能地學習研究對象所由產生的環境。他不但會收集並考證所有可資利用的事實資料，比如材料、狀況、年代、作者、用途等等，還會比較其他同類的作品，同時會檢視反映當代當地美學標準的著作，以便對作品的品質有一個較「客觀」的評價。他會翻閱有關神學或神話的舊籍，以確認作品的主題，同時會嘗試賦予作品一個歷史地位，以使原作者的個別貢獻與前人及同時代的成就分別出來。他會研究支配視覺世界的造形原則，及建築上所謂結構特徵的處理手

法，以建立一個「母題」(motifs)的歷史。他會觀察文學資源與自主的表象傳統之間的相互作用，以建立一個圖像規則或「類型」(types)的歷史。同時他會儘可能熟悉其他時代與地區的社會、宗教及哲學態度，以修正自己對於作品內涵的主觀感覺。(註一)當藝術史家從事上述的種種努力時，他的審美觀點亦將隨之改變，而與作品原來的「意旨」愈來愈接近。因此，藝術史家不同於「天真」的藝術愛好者，他所從事的工作，並不是在一個非理性的基礎上，架構起一個理性的上層結構，而是不斷地發展他的再創作體驗，以配合考古學的研究結果，同時不斷地以再創作體驗的例證來查證考古學的研究結果。(註二)

達文西曾說：「兩弱相倚，會爲一強。」(註三)一個半邊的拱是立不起來的，而一個完整的拱可以承受重負。同理，考古學的研究如果沒有美感的再創作相輔，將流於盲目與空洞；而美感的再創作若少了考古學研究的驗證，亦將流於不合理與誤導。兩者「相輔相成」，能够成就一個「合理的體系」，那就是歷史的綱領。

正如我曾說過的，沒有人會因爲「天真」地欣賞藝術品，及無所顧忌地以個人好惡來評價及詮釋藝術品而受到責備。但是，人文學者對於所謂「鑑賞」(appreciationism)是有所保留的。一個人想教導無知的人們了解藝術而却又不耐煩涉及古典語文、枯燥歷史方法以及塵封的古文獻，則無異是既未矯正天真的偏差，又剝奪了其本來的趣味。

「鑑賞」與「鑑定」(connoisseurship)及「藝術理論」不同，不可混爲一談。鑑定家多爲收藏家、博物館負責人或專門行家，其對學術的貢獻在於斷定藝術品的年代、地點及作者，並評鑑作品品質及完好狀況。鑑定家與藝術史家的分別，事實上不是原則上的，而是各有所偏重，且外顯的程度有所不同，其分別可比擬診斷醫師之與醫學研究者。鑑定家偏重前述複雜過程中的再創作方面，而視建構歷史觀念爲次要的工作；而狹義的、學院式的藝術史家，則反其道而行。一項「癌症」的簡單診斷，如果正確的話，實則意含了醫學研究者所能提供的所有有關癌症的資料，因而是禁得起科學分析的驗證的。同樣地，一項「一六五〇年左右的林布蘭特(Rembrandt)的畫」的簡單鑑定，如果不錯的話，也意含了藝術史家所能提供的有關這一命題的所有資料，包括該畫的造形水平、主題意義、其如何反映十七世紀荷蘭的文化氣息及畫家的個性等等；因而這項鑑定，也是禁得起狹義的藝術史家的批評的。因而，可以將鑑定家比方爲寡言的藝術史家，而藝術史家則爲聒噪的鑑定家。事實上，這兩類中的佼佼者，其貢獻常是超乎本行之外的。(註四)

至於藝術理論，與藝術哲學或美學不同，其與藝術史的關係，猶如詩論及修辭學之於文學史。

因為藝術史的對象是經由再創的審美的移情過程才產生的，所以當藝術史家試圖去描述所謂作品的風格結構時，他發現自己處於一種特別的困難之中。既然他得將作品視為內化體驗的表徵，而非物質體或其替代品，那麼僅以幾何公式、波長以及靜態平衡等用語來描述作品的形狀、顏色及結組特徵，或是以解剖分析的方式來描寫人物的姿態等，這些嘗試即或可能也將徒勞無功。另一方面，既然藝術史家的內化體驗並不是自由主觀的，而是受藝術家有目的的創作活動所範圍，那麼他勢必不能像詩人描述風景或夜鶯歌唱那樣地，自限於描述自己對於藝術品的個人印象。

由是，藝術史的對象只可能以一種術語來描述，這術語得是像藝術史家的體驗是再創作的一樣，具有再重組的性質。它所描述的風格特徵，既不是可度量的或可測定的數據，也不是主觀反應的激素，而是見證藝術「意旨」的表徵。在這兒，「意旨」只能以選擇性的意義來說明：假設有一個情境，在其中作品的製作者，有不只一種的可能方式，也就是說，他面對多種表現模式的抉擇難題。由此觀之，則藝術史家所使用的術語，是把作品的風格特徵當做是一類「藝術問題」的獨特解決方式，以這樣的意義來詮釋作品的風格特徵。這不只是在我們現代的用語才如此，早在十六世紀的著作中的措辭如「浮雕」（*rilievo*），「暈染法」（*sfumato*）等，就已是這樣了。

當我們稱一幅義大利文藝復興畫中的人物為「立體的」（*plastic*），而中國畫中的人物為「有體積而無實質感」（*having volume but no mass*）（由於缺乏「立體的表現」（*modeling*））時，我們是將這些人物類型當做一個問題的兩種不同解決方式來解釋，這一個問題可以公式化為「體積單元（實體）與無限展延（空間）的對比」（*volumetric units (bodies) v.s. illimited expanse (space)*）。當我們區別線條的作用為「輪廓線」與巴爾扎克（*Balzac*）所謂的「光線」（「*le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets,*」）時，我們所指涉的是一個相同問題的不同偏重，即：「線條與顏色的對比」（*line v.s. areas of color*）。事實顯示，這類基本問題數量有限，但彼此互相關聯，一方面衍伸出無限的其次與再其次的問題，另一方面，其變化的根源可歸結於一項基本的二分法：變異與持續的對比（*differentiation v.s. continuity*）（註一六）

將這些「藝術問題」（包括形式、主題與內涵）加以規化及系統化，以建立一個「美學原理」（Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe）的體系，是藝術理論而非藝術史的工作。在這兒，我們再次遇到一個「有機情境」。如我們所了解的，藝術史家若不藉助含有藝術理論的術語來重組藝術家的「意旨」，則無法描述他的再創作對象。而當藝術史家這麼做時，自覺或不自覺地會對藝術理論的發展有所貢獻。藝術理論若少了歷史的例證，將流為一個抽象的貧乏架構。反觀藝術理論家，不論他是以康德式的批判觀點（Kant's Critique），或新經院式的認識論（neo-scholastic epistemology），或造形心理學（Gestaltpsychologie）（註一七）來進行研究，若不涉及特定歷史情況下所產生的藝術品，則無法建立一個類別觀念的系統。而當藝術理論家這麼做時，也自覺或不自覺地會對藝術史的發展有所貢獻。藝術史若少了理論的主導，亦將流為散漫個體的堆砌。

若我們將鑑定家比喻為寡言的藝術史家，而藝術史家為聒噪的鑑定家，那麼藝術史家與藝術理論家之間的關係，或可比喻為兩個鄰居共享有同一區的射獵權，而一個有槍，一個有子彈。如果兩者都能意識到他們的這種合夥關係的話，那麼就會慎重其事了。俗話說得好，理論若得不到實證學科的正式接納，就會像幽靈一樣地從煙窗潛入室內搗蛋。同樣地，歷史若得不到處理同樣現象的理論學科的接納，就會像一羣老鼠一樣地潛入地下室裏，而危及地基了。

V、人們也許會認為藝術史躋身人文學科之林，是天經地義的事。但，這樣的人文學科有什麼用處呢？不容諱言地，人文學科不是實用性的，而且關心的是過去的事。那麼，為什麼我們要從事非實用的研究？為什麼要關心過去呢？

第一個問題的答案是：因為我們對真實（reality）有興趣。人文學科和自然科學，如數學與哲學，都具有古代所謂思想性生活（vita contemplativa）的非實用面，而與所謂的行動性生活（vita activa）形成對比。然而，思想性的生活真就比較不真實，或者說得更確切點，其對所謂真實的貢獻真就不及行動性的生活嗎？

一個人拿一張五元紙幣去換取二十五個蘋果時，他是抱著對於一項理論規範的信任而去進行一項信心的交易，這和中世紀的人為求赦罪而付出代價的行為，是一樣的。一個人遭汽車輾過，等於是遭數學、物理學及化學輾過。因為一個以思想性生活為主的人，無可避免地會影響到行動性的生活，正如他無法防止行動性的生活影響他的思想一樣。哲學的、心理學的理論、歷史的信條以及種種思惟與發現，都曾改變且仍繼續在改變數以百萬者的生活。即使是一個僅負傳遞知識或學問之責的

人，也能以最卑微的方式，參與塑造現實的工作。對此，人文主義的敵對者也許反倒比同道者有更敏銳的覺察。（註一八）我們不可能單從行動的層面來了解我們的世界。只有在神，才有經院哲學家所謂的「行動與思想一致」。我們的真實世界，只能當做是思想與行動的交溶體來了解。

然而，儘管如此，為什麼我們要關心過去呢？答案仍是：因為我們對真實有興趣。再沒有什麼比現在更不真實的了。一小時之前，這演講還屬於未來，而在四分鐘之內，它即將成為過去。當我剛才說一個人被汽車輾過等於是被數學、物理及化學輾過時，我那時也同樣可說成那人是被歐幾里德（Euclid）、阿基米德（Archimedes）及拉瓦耶（Lavoisier）輾過。

要想捕捉住真實，我們必須將自己從現在疏離出來。哲學與數學以不受時間界定的媒介來建立體系，以這樣的方式來捕捉真實。自然科學及人文學科以創作我所謂「自然宇宙」及「文化宇宙」等時空架構的方式來捕捉真實。在這兒我們也許觸及了人文學科與自然科學之間的最根本差異。自然科學觀察自然界協時而生的過程，試圖把握住這過程展開所依循的超時間法則。物理學的觀察，只有在事情「發生」的所在，亦即在某種變化自然出現，或以實驗催生的地方，才可能進行。反觀人文學科，其工作不在於捕捉瞬息即逝的當兒，而在於使原本逝去的重新復甦。人文學科不是使時間暫時停留以處理瞬間的現象，而是深入一個時間自然止息的領域，而試圖使它再活絡起來。人文學科注視那些凍結的、靜止的、我所謂「自時間之流中體現」的記錄，試圖捕捉那些記錄所由產生及成為現在這樣的發生過程。（註十九）

人文學科雖是這樣地賦予靜態記錄以活潑的生命，而非將瞬間事件化約為靜態的律則，但它並不與自然科學相衝突，而毋寧是相輔相成的。事實上，兩者都互以對方為前題且彼此需要。科學（這兒是就科學一辭的真義而言，即指嚴肅而自主的知識追求）和人文學科是姊妹學科，兩者都孕生於所謂人與世界大發現的運動之中（或者，以更廣的歷史眼光而言，應稱為再發現）。它們過去是一塊兒誕生與重生，如果命運如此，將來它們也會一同死亡與復興。如果文藝復興的人文文明被斬首的話（看來有此可能，因為一個與神權政治相反的魔鬼權勢正形成一個逆轉的中古時代），那麼不但人文學科就連自然科學也將一齊消滅，只殘存一些供次人類役使的剩餘。然而，即或如此，也並不就意味人文主義的末日。火神（Prometheus）儘管飽受桎梏與折磨，但他的苦難所點燃的火炬是無法磨滅的。

在拉丁文中，scientia 與 eruditio 有細微的分別，一如英文中的知識（knowledge）與學問（learning）。scientia 與知識，意指一種心智的持有內容而非心智的運思過程，可比附於自然科學；而 eruditio 與學問，意指一種心智的運思過程而非持有內容，可比附於人文學科。科學的標的似在於征服，而人文學科則在於智慧。

斐奇諾在寫給波求里尼（Poggio Bracciolini）之子的信中說：「歷史是不可或缺的，它不僅使生命變得可喜，同時賦予生命道德的意義。透過歷史，原本有限的，可以成就不朽；原本逝去的，可以重現；舊的可以更新；少年可以老成。如果一個七旬老人，因著豐富的閱歷而被認為是智者的話，那麼，一個胸懷千古的人，該是多麼智慧。的確，一個滿腹歷史經綸的人，真可稱得上是歷經千年了。」

國立故宮博物院
註釋
NATIONAL PALACE MUSEUM

【註一】：E.A.C. Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren* (Ueber *Immanuel Kant*, 1804, vol. III), 重印於 *Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen*, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1912, p. 298.

【註二】：關於路德及伊拉斯摩斯的引文，參閱一篇精到的專文，R. Pfeiffer, *Humanitas Erasimiana*, *Studien der Bibliothek Warburg*, XXII, 1931.

耐人尋味的是伊拉斯摩斯與路德是基於全然不同的理由而反對識諱的（judicial）或宿命論的星象學。伊拉斯摩斯拒絕相信人類的命運是由天體不可改變的運行所決定，因為這樣的信念無異是否定人類的自由意志與責任；而路德的反對却是因為這樣的信念無異是限制了上帝無上的權能。路德相信畸型（terata），如八足小牛等的殊特意義，認為那是神在不定期裏使其出現的結果。

【註三】：有些史家似乎無法同時掌握持續與差異的現象。無可否認的，人文主義以及整個文藝復興運動，並不是像神話中雅典娜（Athena）自宙斯（Zeus）頭上一躍而生那樣地憑空產生。雖然有一些事實存在，如盧帕斯（Lupus of Ferrieres）校訂古典典籍，希爾德伯特（Hildebort of Lavardin）對於羅馬廢墟具有強烈的感情，十二世紀的法蘭西及英格蘭學者復興古典哲學與神話，馬波（Marbod of Rennes）以優美的田園詩描寫他的小莊園等等，但這些事實並不就意味著他們的觀點可與佩脫拉克（Petrarch）的觀點相印證，更不用說斐奇諾或伊拉斯摩斯了。在中世紀沒有任何人能將古代文明視為是一個獨立自主的現象，且在時間上是與當代有所間隔的。就我所知，在中古的拉丁文中，沒有相當於人文主義的「古代」（antiquitas）或「遠古」（sacrosancta vetustas）的字彙。在中世紀由於未能體認到眼睛與物體之間存在著一定的距離，故而不可能發展出一套透視法的體系；同樣地，由於未能體認到現代與古代之間

存在著一定的距離，因此那時也不可能發展出一種歷史學的概念。參考 E. Panofsky and F. Saxl, "Classical Mythology in Mediaeval Art," *Studies of the Metropolitan Museum*, IV, 2, 1933, p. 228ff. 尤其是 p. 263ff. , 以及最近一篇有趣的文章, W. S. Heckscher, "Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings," *Journal of the Warburg Institute* I, 1937, p. 204ff.

【註 四】：參考 J. Maritain, "Sign and Symbol," *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 1 ff.

【註 五】：參考 E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen 1934, 以及同作者, "Some Points of Contact between History and Natural Science," *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, p. 255ff. , (其中關於現象、工具與觀察者的關係以及歷史事實、文獻與史家的關係, 有非常具有啟發性的討論。)

【註 六】：可參考, 如 E. Panofsky, "Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims" (Appendix), *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, p. 77ff.

【註 七】：關於這專門用語, 我得感激 Professor T. M. Greene 之賜。

【註 八】：A. Blunt, "Poussin's Notes on Painting," *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 344ff. 其聲稱普辛 (Poussin) 的名言「La fin de l'art est la délectation」, 多少仍帶有「中古」的色彩, 因為「以愉悅 (delectatio) 做為美的指標, 是波拿文吐拉 (St. Bonaventura) 的整個美學理論的關鍵。而普辛很可能是經由某種普及媒介, 由此而引出他的定義。」(頁 349) 然而, 縱使普辛的用辭可能是受中世紀來源的影響, 但所謂愉悅 (delectatio) 是所有美的事物的顯著特質 (不論是人造的或自然的事物), 和所謂愉悅是藝術的目的 (fin), 兩者仍有極大的區別。

【註 九】：參考 M. Geiger, "Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses," *Jahrbuch für Philosophie*, I, Part 2, 1922, p. 567ff. , 以及 E. Wind, *Aesthetischer und Kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, Diss. phil. Hamburg, 1923, 部分重印為 "Zur Systematik der Künstlerischen Probleme," *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, p. 438ff.

【註 十】：嚴格地說, 「功能主義」(Functionalism) 並非意味一項新的美學原則的引進, 而是美學範疇的狹隘化。當我們選擇現代的鋼盔而非爾基里斯 (Achilles) 的盾牌時, 或覺得一篇法律演說應著重於主題而非形式時 (如傑楚德 (Queen Gertrude) 所說的「重於實質而輕於藝術」), 我們只不過是強調武器及法律演說都不應當做藝術品, 亦即以審美觀來看待, 而應當做實用物品, 亦即以功能性的觀點來看待。我們已經習於將功能主義視為理所當然的前提, 而非一項限制。古典與文藝復興文明, 認為一個單單實用的事物, 不可能是「美」的 (如達文西所說的「non può essere bellezza e utilità」參考 J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883, nr. 1445), 因而傾向於將審美的態度擴展到

那些原本就是實用性的創作上；而我們則將技術性的取向擴展到那些原本是藝術性的創作上。這也是超乎常情的，而在「流線型」(streamlining)的例子裏，藝術則採取了反擊。「流線型」原是根據空氣抗力的科學研究而產生的一項純功能性的原則。它的合理應用範圍應為快速的交通工具以及暴露於超高度風力壓縮的結構，但當這特殊而十足技術性的設計被視為是能够代表二十世紀效率理想(心如流線)的一種普遍美學原則，而應用於搖椅及雞尾酒攪拌器時，人們認為那原本是科學的流線型應該加以美化，以致終於以一種完全非功能性的形式回轉到它原本所屬的範疇。其結果是時至今日，由工程師以功能性的觀點來設計房子及傢俱的比例較少，而由設計師以非功能性的觀點來設計汽車及火車的比例較多。

【註十一】：當談到「再創作」時，必須強調這「再」字。藝術品既是藝術意旨的表徵，又是自然物品，有時很難將其與所在的物質環境隔離開來，而總不免受到時間的物理過程的影響。於是，在以審美的態度去體驗一件藝術品時，我們實際上是在從事兩種完全不同的行動，儘管在心理上兩者互相融合為一個經驗(Erlebnis)。我們是經由兩個途徑來建構審美的對象，一是依據原作者的「意念」來再創作藝術品，一是自由地創發一組審美的價值，就像我們賦與一棵樹或一輪落日的那樣。當我們沈醉於夏特(Chartres)雕刻的斑駁時，我們情不自禁地將那可愛的柔美氣息以及銅綠色澤當做審美的價值來欣賞。這種價值，一方面蘊含了由特殊光彩效果所引發的感官興味，另一方面則蘊含了由「古老」及「真蹟」所引發的更感性的愉悅，但這些都與原作者所賦與雕刻的客觀的或藝術的價值毫不相干。對中世紀的石匠來說，這種年代的痕跡不但是無關的，而且是要極力避免的。他們試圖以一層敷色來保護雕像，這層保護色若完好如初地保留下來，它們的鮮明亮眼可能反倒要大大地減損我們的美感興味了。藝術史家若是以個人身份而言，則大可不必去扼殺這種心理的整體經驗(Alters-und-Echtheits-Erlebnis and Kunst-Erlebnis)。但若是以一個「專業者」的身分而言，則必須盡可能地分辨什麼是由再創作過程所體驗到的由原作者所賦與雕像的意旨價值，什麼是由自由創發所體驗到的由自然所加諸作品的意外價值。這分辨的工作常不是像表面看來那樣容易。

【註十二】：關於這一段裏所用的術語，可參考 E. Panofsky, *Studies in Iconology* 一書的序言。

【註十三】：當然，同樣的道理可適用於文學史或其它的藝術表現形式。根據斯瑞克斯(Dionysius Thrax)的說法，文學史是一項根基於經驗的知識。這觀點曾由一些詩人及散文作家闡釋過。斯瑞克斯將文學史分為六部分，而每一部分都可在藝術史中找到對應：

- ①專家根據韻律學高聲地朗誦：這事實上就是對於文學作品進行移情的、美感的再創作，相當於對於藝術品進行視覺的認知。
- ②對某些修辭的解釋：相當於圖像式或「類型」的歷史。
- ③隨機地引用過時的字彙與主題：圖像主題的辨識。
- ④語源學的發現：母題的來源。
- ⑤文法形式的解釋：構圖結構的分析。
- ⑥文學批評，這是文學史中最美的一部分：藝術品的評鑑。

(*Ars Grammatica*, ed. P. Uhlig, XXX, 1883, p. 5ff.; 轉錄於 Gilbert Murray,

Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters, Boston and New York, 1918, p. 15).

所謂「藝術品的評鑑」一語，引起一個有趣的問題。如果藝術史也像文學史或政治史承認不同程度的傑出成就一樣地承認一個價值尺度的話，那麼對於我們在這兒所鋪陳的方法中似乎並不容許這種等級區分的事實，該如何自圓其說呢？這種價值尺度的形成，部分是個人的反應，部分是傳統的作用。其中以後者較為客觀，但兩者都在不斷地修正，而任何一項研究，不論如何專門，都對修正的過程有所貢獻。正因為這樣，所以藝術史家不能在研究之先，先對傑作與中下等藝術品做方法上的區別，正如研究古典文學的學生，不可能分別以不同的方法去研究沙佛克利斯 (Sophocles) 與塞尼柯 (Seneca) 的悲劇一樣。事實證明，藝術史的方法應用於杜勒 (Dürer) 的「憂鬱」(Melencolia) 和應用於一件不知名的不重要的木版畫是同樣有效。但，當一件傑作與許多相關但較次要的藝術品並列比較時，傑作本身的原創性、結構技巧的優越性以及其它種種使其「傑出」的特點都將自動地顯明，而這正是因為這整組的資料都是置於同一個分析與詮釋方法的緣故。

【註一四】：*IL codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, ed. G. Piumati, Milan, 1894-1903. fol. 244v.

【註一五】參閱 M. J. Friedländer, *Der Kenner*, Berlin, 1919, 以及 E. Wind, *Aesthetischer und Kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, loc. cit. Friedländer 說的不錯，一個好的藝術史家應該是，或至少應該發展成爲一個非自願的鑑定家 (Kenner wider willen)。反過來說，一個好的鑑定家也可以稱爲是一個非自願的藝術史家 (malgré lui)。

【註一六】：參閱 E. Panofsky, "Ueber das 'Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie,'" *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, p. 129ff. 以及 E. Wind, "Zur Systematik der Künstlerischen Probleme," *ibid*; p. 438ff.

【註一七】：比較 H. Sedlmayr, "Zu einer strengen Kunstwissenschaft," *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, 1931, p. 7ff.

【註一八】：一位 Mr. Pat Sloan 在致 *New Statesman and Nation*, XIII, 1937, June 19, 的信中，爲蘇聯境內解聘教授與教師的事件辯護道：「一位反對科學哲學而倡導科學發展之前的古代哲學的教授，其反動的力量可比擬軍事干預中的兵士。」同時他所謂的「倡導」顯然也包括傳播在內，因爲他接著說：「在今天的不列顛，有多少心靈由於完全爲柏拉圖及其他哲學家的作品所盤據，以致隔絕了與馬克斯主義的任何接觸。在這種情況下，這些古代作品扮演的不是一個中性的，而是反馬克斯的角色，而馬克斯主義者是很清楚這事實的。」不用說，「在這樣的情況下」，「柏拉圖及其他哲學家」的作品，也扮演反法西斯的角色，而法西斯主義者也「很清楚這事實的」。

【註一九】：就人文科學而言，使過去「復甦」並不是一個浪漫的理想，而毋寧是一項方法上的必然性。人文學者只能以一種陳述因果的方式來說明記錄 A、B、與 C 是彼此「關聯的」，諸如記錄 A 的

作者必然熟悉記錄B與C，或是B與C類型的記錄，或是記錄X，而X又是B與C的來源；或是A的作者必然熟悉B，而B的作者必然熟悉C等等。人文學科無可避免地必須使用「影響」，「發展脈絡」等字眼，正如自然科學無可避免地得使用數學等號一樣。

【註二〇】：Marsilio Ficino, Letter to Giacomo Bracciolini (*Marsilii Ficini Opera omnia*, Leyden, 1676, I. p. 658.): “res ipsa [scil., historia] est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia.”

譯者按

Erwin Panofsky (1892-1968)，出生於德國漢諾瓦 (Hanover)，為美籍藝術史家。曾執教漢堡 (1926-33) 及普林斯的研究所 (1935-68)。生平著作等身，尤專精中世紀及文藝復興藝術，重要代表作如 *Studies in Iconology* (1939)，*Albrecht Dürer* (1943)，*Gothic Architecture and Scholasticism* (1951)，*Early Netherlandish Painting* (1953) 及 *Meaning in the Visual Arts* (1955)。

此處選譯之文 (*The History of Art as a Humanistic Discipline*)，出自 *Meaning in the Visual Arts*，原文最早收在 *The Meaning of the Humanities* (T.M. Greene, ed., Princeton, 1940, pp 89-118)，後輯入 *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, New York 1955, pp 1-25)，冠為篇首。此文寫作年代甚早，然對於藝術史成立的基礎及性質，有深刻明晰的探討，因而至今仍為藝術史界奉為經典之作。是篇雖孕育於西方的學術環境，然而他山之石可以攻錯，相信仍有裨於國內藝術史界對於相同問題的思考。這是此篇譯文產生的根本動機。譯文係根據原文全譯。此外，譯者要藉此感謝李玉珉小姐對於譯稿的耐心審查及指正，至於譯文中仍有的錯誤，理當由譯者負責。



國立故宮博物院

NATIONAL PALACE MUSEUM