

藝術欣賞的理論基礎（八）：結構主義、後結構主義與解構主義

Foundation of Art Appreciation (VIII): Structuralism, Post-structuralism, and Deconstructionism

林伯賢

美國藝術理論學者亞當斯（Laurie Schneider Adams, 1996）在討論當代藝術方法論時，將結構主義（structuralism）、後結構主義（post-structuralism）與解構主義（deconstruction）都劃歸在符號學（semiotics）的範圍內。符號學的英文字源來自於希臘文 *sema*，也就是記號（sign）的意思。德國哲學家卡西爾（Ernst Cassirer, 1874-1945）在其《人論》（*An Essay on Man*, 1944）一書中指出，人類與環境融合的能力遠超過其他動物，因為除了感應系統（receptor system）和作用系統（effector system）之外，人類還發展出了獨有的符號系統（symbolic system）。他認為人類存活在一個符號的世界裡，所有的語言、神話、藝術與宗教都是這符號世界的一部份，卡西爾因而倡言人是一種符號的動物。根據巴爾與布萊森（Bal & Bryson, 1991）的定義，符號學的研究重點，乃是在探討人類文化活動中，符號的產生與詮釋的決定因素。雖然符號學的起源甚早，但是將其應用在藝術方法論上則首推美國哲學家皮爾斯（Charles Sanders Peirce, 1834-1914）與語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）。其中索緒爾的《普通語言學課程》（*Course in General Linguistics*, 1916）被視為近代結構主義的發軔。

索緒爾致力於對語言結構的分析，他把人類思想溝通的系統分為意符（signifier）與意指（signified）兩個要件。意符是聲音或書寫所構成的文字；意指則是前者所指涉的概念。根據索緒爾的觀念，意符與意指之間沒有先天必然的關係，二者的連結取決於文化背景（cultural context），而這種連結關係在一個封閉的文化系統中是任意的、武斷的（arbitrariness）。至於如何從不同的文化脈絡中找尋普遍性的中心結構（universal mental structure），便成為結構主義訴求的重點。從西方傳統的宗教觀點來看，語言與語意之間原本有著明確的聯繫。根據《舊約》〈創世紀〉記載，上帝創造世界之初，「大地空虛混沌，淵面黑暗；神的靈運行在水面上。神說：『要有光』，就有了光」。圖 1 是米開蘭基

羅（Michelangelo Buonarroti，1475-1564）在西斯汀教堂聖壇的拱頂壁畫中，描繪創世紀的上帝以語言傳達思想，並讓意志化為真實的一剎那。據說上帝創造人類的同時也傳授人類原始的希伯來語（Hebrew），那時的語言能夠精準的表達其所指的概念，後來人心日漸腐化，語言受到污染，語言與語意才漸行漸遠。圖 2 與圖 3 是文藝復興時期范艾克（Jan van Eyck，1366-1426）表現天使報喜的情景，上帝的訊息藉由天使加百利的口中傳出，化成明確的文字，傳達到聖母馬利亞耳中。畫面上凍結的文字，一方面象徵了在神聖的國度中，語言乘載著事實與真理；二方面也暗示著在世俗社會中，語言變得扭曲、隱晦。

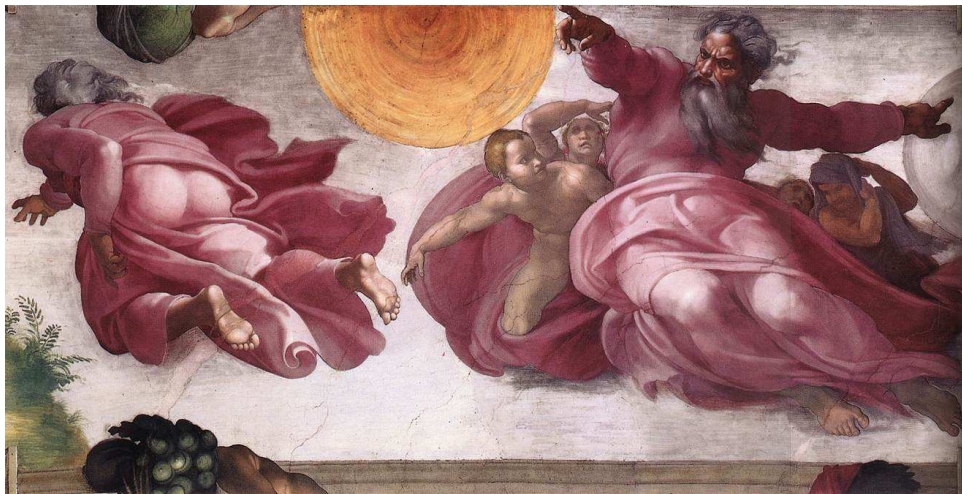


圖 1 米開蘭基羅，《上帝創造日月草木》，1511，西斯汀教堂，梵諦岡。



圖 2、圖 3 范艾克，《教堂中的天使報喜》，1434/6，華盛頓國立美術館。

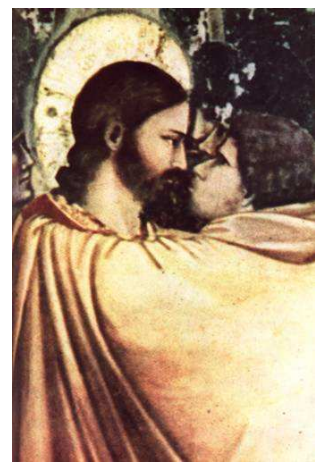
皮爾斯(1908/2001)認為符號乃是由圖像(icon)、指示(index)以及象徵(symbol)三個部分所構成。亞當斯(1996)特別以美國二十世紀著名女性畫家歐姬芙(Georgia O'Keeffe, 1887-1986)的作品《黑色鳶尾花III》(*Black Iris III*)為例,來說明皮爾斯的概念。如圖4所示,這是畫家繪製在畫布上的圖像,由於和真實物的相似性極高,一看就知道這是鳶尾花,而我們同樣可以用文字「鳶一尾一花」來產生與圖像相同的辨識效果,這是符號的第一層作用。符號的指示性作用則顯示在圖像的造形因素、構成技巧以及社會、政治、經濟等層面的意涵上。例如圖中挺直完整的花瓣,顯示了這朵鳶尾花處在盛開的狀態,局部放大的構圖顯示畫家受到攝影特寫取景(close-up)技巧的影響,事實上歐姬芙的丈夫阿弗·史蒂格利茲(Alfred Stieglitz, 1864-1946)是成名的攝影家,她的成功一部分要歸功於先生的支持與協助(參見《藝術欣賞》第二卷第五期)。最後,符號的象徵性作用則呈現在圖像所指涉的抽象意義,而這種連結必須是符合傳統,或是被大多數人所認同的。例如花本身是植物的生殖器官,原來就具有女性生育本能的隱喻。歐姬芙所創作的鳶尾花圖像,在造型上更是毫無保留的展露女性生殖器官的特徵,一般藝術評論家及觀眾都認定她在創作動機中所隱含的女性主義意識。由此觀之,皮爾斯的結構主義符號學,與圖像研究(iconography)的概念是相類似的(參見《藝術欣賞》第二卷第一期)。



圖 4 歐姬芙,《黑色鳶尾花 III》, 1926, 紐約大都會博物館。



圖 5、圖 6 喬托,《猶大之吻》, 1305, 義大利, 帕多瓦, 阿雷那小禮拜堂。



致力於結構記號學（structuralist semiology）研究的文學批評學者布來森（Norman Bryson，1983），在其《視覺與繪畫：凝視的邏輯》（*Vision and Painting: The Logic of the Gaze*）一書中提出藝術是文化符號（cultural sign）的組合，他強調符號所乘載的言外之意（connotation）與其本義（denotation）是一種共生（symbiosis）的關係。前者反映藝術的真正價值，並有賴觀者從文化背景切入做深入的觀察解讀。圖 5 是十四世紀義大利畫家喬托（Giotto，1267-1337）在帕多瓦阿雷那小禮拜堂（Arena Chapel，Padua）的壁畫《猶大之吻》（*Kiss of Judas*），描繪猶大賣主，以親吻為記號來指認耶穌的身份，引領猶太教大公會的士兵逮捕耶穌。畫中人物佈局的結構嚴謹，洶湧的人潮自右方推擠而來，左側彼得迎向前去，憤怒揮刀割傷了大祭司僕人的耳朵，旁邊一位背對觀眾全身以斗篷遮住頭臉的神秘人拉住彼得，彷彿在勸阻他不可衝動，這正呼應了聖經馬太福音所記載的情景，當時耶穌告訴彼得說：「收刀入鞘吧，凡動刀的、必死在刀下」。相對於激動的人群，耶穌在圖的正中央顯得冷靜而威嚴，他和彼得頭部的金黃色光環是傳統上象徵聖者的符號，然而整幅壁畫最吸引人的焦點是耶穌和猶大強烈的對比。跟據布來森的分析，喬托刻劃人物線條時，充分運用了語文本義與言外之意的結構性連結。從圖 6 可以很清楚的看出耶穌額頭與鼻樑筆直的輪廓，而筆直（straightness）給人正直（rectitude）、正義（right）的聯想。耶穌身材高挺，目光向下怒視；相較之下猶大穿著披風，踮著腳將身體向前傾斜，頭微微上抬把嘟起的嘴靠向耶穌，顯得畏縮邪惡。布來森解讀，喬托利用耶穌視覺上的姿態優勢來象徵其在道德上的優越性，並以睥睨的眼神傳達耶穌看不起（look down）猶大。布來森的評論是個很好的範例，有助於瞭解結構記號學如何運用在對視覺藝術的邏輯性分析。

結構主義盛行於二十世紀中期，六〇年代以後許多早期結構主義論者重新思索符號與意指的關係。法國文學家巴特（Roland Barthes，1981）在《明室：攝影札記》（*Camera Lucida: Reflections on Photography*）一書中提出了「知面」（studium）與「刺點」（punctum）的概念。巴特以拉丁文 studium 來代表人類藉由知識與教養，對於文化活動或藝術創作所產生的一般性認知與興趣。這種知面雖有助於我們對於藝術的投入，但僅止於喜歡（like）的層次。他認為真正能讓藝術品引起觀眾熱愛（love）的因素，是當作品中某

些特點讓他個人深受感動，而觀眾心中受到感動的點，往往建構在自身生活背景與經驗之上，巴特用原意為刺針、小裂洞、小斑點的 *punctum* 這個字，來代表上述那種圖像對知面的擾動現象。他特別利用匈牙利攝影家科特茲（*Andre Kertesz*，1894-1985）的作品《流浪的小提琴手》（*Wandering Violinist*）為例來說明這個觀念。如圖 7 所示，一般在欣賞這張照片時，目光往往專注在失明的吉普賽小提琴手以及引領他橫過街道的小男童身上，觀眾也很容易藉由對作者創作動機的認知或揣摩，以及藉由文化知識背景的引導，解讀出作品本身所散發的人文關懷或社會批判。但巴特指出，真正讓他感到深刻感動的，是照片中那條向遠方延伸的泥濘道路，因為這讓他回想起從前在匈牙利和羅馬尼亞旅行時所走過的小鎮。

「知面」與「刺點」的理論可以呼應巴特（1977）稍早提出「作者已死」（*death of the Author*）的概念，在《影像、音樂、文本》（*Image, Music, Text*）一書中，巴特認為當作者完成寫作將作品呈獻給讀者的瞬間，一切解讀作品的權力都不再屬於作者自己。一般認為巴特的主張象徵著後結構主義的降臨。



圖 7 科特茲，《流浪的小提琴手》，1921。

在後結構主義逐漸形成風潮的同時，德希達（Jacques Derrida，1930-2004）卻是直接對結構主義進行嚴厲批判的學者。科林斯與梅布林（Collins & Mayblin 1998）指出，長期以來西方哲學是建立在一種「非此／即彼」（either/or）嚴格區分的二元對立模式（binary opposition）之上，德希達質疑並企圖瓦解這種西方邏輯思維與語言系統所賴以建立的二元對立。即以最常见的呈現（present）與闕如（absent）為例，邏輯學上的排中律（law of excluded middle）不允許一個物件既呈現同時又闕如，但是德希達認為任何元素—無論書寫或言語—都不可能獨自運作，而無須要牽連其他非單純呈現的元素。他以痕跡（trace）來表達上述概念，例如當有人用英文說 pig 時，而我們也知道這是在說 pig 時，pig 的呈現不是唯一的功勞，因為我們必須同時意識到 big 或其他相關字的不呈現；亦即是 big 以痕跡的形式造就了 pig 的呈現。因此所謂痕跡就是一種必要的闕如所造成的必然呈現（necessarily present in its necessary absence）。德希達被視為當代解構主義的大師，他的理論顛覆了結構主義所依存的西方傳統哲學。他認為哲學觀念的建立有賴文字，而本文的意義決定於文脈（context）；也就是說文字的意義又必須靠別的文字來闡釋，這將形成一種永無止息的循環，因此符號的意指是浮動的。

後結構主義與解構主義對於二十世紀中期以後的藝術發展有重大的影響，1940 年代後期，凱吉（John Cage，1912-1992）將現成物品綁在鋼琴弦上，使鋼琴以打擊樂的方式演奏出著名的調製鋼琴（prepared piano）奏鳴曲及間奏曲。這件作品主要受到達達主義藝術家杜象（Marcel Duchamp，1887-1968）的影響，凱吉（1991）在他個人自述中提到他當時所創造的東西，其實正是在出生那年杜象就已經在發展的概念。凱吉出生於 1912 年，當時杜象已經開始利用現成物（ready-made）做為藝術創作媒材，其中最著名的作品是一件用小便斗所命名的《噴泉》（*Fountain*，圖 8），他企圖以這樣的藝術表現手法來挑戰傳統美學。杜象與凱吉二人的作品相差近四十年，同樣為藝術界帶來極大的震撼。

1952 年凱吉以沒有音符的琴譜、持續四分三十三秒寂靜，演出《4'33"》鋼琴曲。這種顛覆傳統音樂表現形式的演出再次引發爭議。凱吉以他個人在無音室的經驗，認為世界上沒有絕對的靜音。他要觀眾去體會演奏時屋頂滴雨、觀眾呼吸聲、以及個人

身體循環的各種聲響。事實上，凱吉自己坦承他創作《4'33"》是受到羅森柏格（Robert Rauschenberg，1925）《白色繪畫》（*White Painting*）的啟發（圖9）。羅森柏格在古根漢美術館（Guggenheim Museum）的展覽作品創作理念上，說明他這件作品以全白的畫面讓觀者在瀏覽畫作時，將自己短暫的影子留在畫中。這種藉由不確定的外在因素，來表達作品呈現時的偶發性，正是後結構主義以及解構主義藝術觀的具體實踐。



圖8 杜象，《噴泉》，1917



圖9 羅森柏格，《白色繪畫》，1951

首先就作品的表達形式而言，不管是《白色繪畫》的空白畫面，或是《4'33"》的寂靜無聲，都是一種不呈現（non present）的狀態。然而這樣的不呈現卻不是純然的闕如、虛無。正如前面所說的，空白與無聲是一種「痕跡」；是一種必要的闕如所造成的必然呈現。觀眾的身影、呼吸聲、以及身體循環的聲音，不是都藉由一種不呈現的狀態而得以充分呈現嗎？

再者就藝術家與觀眾的相互關係而言，長久以來藝術家與觀眾之間存在著一種參與者與旁觀者、主動與被動、施與受的對立關係。約翰凱吉與羅森柏格的作品打破了這個藩籬，觀眾不僅是參與創作者的一份子，本身更成為作品的一部份。藝術家拋出想法，在展演時卻退居客體的地位；觀眾進場後，直接參與創作、融入作品、自我詮釋。這也正是巴特倡言「death of the Author」的要義所在。

參考文獻

- Adams, L. S. (1996). *The methodologies of art: An Introduction*. Boulder, CO: Westview Press.
- Bal, M. & Bryson, N. (1991). Semiotics and art history. *Art Bulletin*, 73 (2), 174-208.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. NY : Hill and Wang.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: reflections on photography*. NY: Hill and Wang.
- Bryson, N. (1983). *Vision and painting: The logic of the gaze*. New Haven: Yale University Press.
- Cage, J. (1991). An autobiographical statement. Retrieved November 5, 2005, from <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>
- Collins, J. and Mayblin, B. (1998). *Introducing Derrida*. NY: Totem Books.
- Peirce, C. S. (2001). *Semiotic and Significs: The Correspondence Between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Bloomington, IN: Indiana University Press. (Original work published in 1908)