

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

法圖像學基本問題與方法論之研究 研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 96-2414-H-004-001-
執行期間：96年08月01日至97年07月31日
執行單位：國立政治大學法律學系

計畫主持人：江玉林

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：廖耕佑

處理方式：本計畫涉及專利或其他智慧財產權，2年後可公開查詢

中華民國 97年10月26日

「法圖像學基本問題與方法論之研究」結案報告

一，執行情形說明：

本研究計畫主持人，於計畫執行期間（2007年8月1日至2008年7月31日），分別以兩次研討會論文（其中一篇論文業經通過專書論文審查，預計於2008年12月前出版），以及應邀至日本北海道大學大學院法學研究科，進行學術交流訪問時，提出一篇演講論文等方式，公開發表研究成果。詳細資料如下：

1. 2007.10.28: 「空白，宮娥圖，在法律之前—自我與他者的出現與消解」，發表於：「第一屆「法律思想與社會變遷」學術研討會《邁向多元典範的法理論》」，中研院法律所籌備處主辦，台灣法理學會協辦，2007.10.26-27。
2. 2008.03.29: 「圖像，文化與法律—法圖像學導論」，發表於：「政大法哲學與社會哲學論壇 XII：法圖像學與人際交往的社會法律理論研討會」，政大法學院基法中心、政大法學院碩專班，台灣法理學會主辦。
3. 2008.07.15: 「法圖像學—學科整合研究上的新嘗試」（本文係改寫自 2.之研討會論文），應邀演講於日本北海道大學大學院法學研究科。
4. 2008.12（出版中）：〈空白，宮娥圖，在法律之前：一個對於自我與他者的法圖像學反思〉，預計載於：王鵬翔主編，《2008 法律思想與社會變遷》，中研院法律所籌備處法學專書系列（本文係改寫自 1.之研討會論文）。

二，研究成果：

大綱：

- 一，緣起：圖像與法律的研究
- 二，法圖像學的基本問題
- 三，法圖像學研究的方法論
 1. 「圖像中的法」（Recht im Bild）
 2. 「文化中的法」（Recht in der Kultur）
 3. 「批判中的法」（Recht in der Kritik）：兼論法律考古學
- 四，法圖像學的研究對象
 1. 作為展示法律的內容：兼論法律與權力的交疊關係

- 2.作為法律評價的對象
- 3.與法律有關的其他圖像

一，緣起：圖像與法律的研究

近一、二十年來，在歐非法學的研究上，一個結合了法律、藝術、乃至於視覺文化的新興學科整合領域（a new interdisciplinary field），逐漸受到學界的重視。這個新興研究領域的發展，可以從以下幾項線索來加以觀察。例如，在 2005 年 6 月中旬，德國哈勒大學召開了以「圖像中的法」（Das Recht im Bild）為主題的第九屆法圖像研究國際會議（9. Internationale Rechtsikonographie-Konferenz）。這次會議計有來自奧地利、荷蘭、瑞士、斯洛維亞、波蘭、丹麥以及主辦國德國等共七國，將近七十位學者與會。此次法圖像學國際會議，距 1989 年第一屆會議的召開，相隔已有十六年之久。

而幾乎就在這相同的時段裡，位於法國史特拉斯堡、且同時由來自三十個歐洲國家共計七十八個會員體所組織起來的歐洲基金會（European Science Foundation, ESF），也贊助了一項為期四年（1989-1992）的國際性整合型研究計畫：「歐洲現代國家的各種起源，十三世紀到十八世紀」（The Origins of the modern State in Europe, Thirteenth to Eighteenth Centuries.）。這項整合型計畫共計有七個子計畫，其中的一個子計畫，便涉及到了法圖像學的問題領域。此即是該整合型計畫中的主題 G，亦即：「圖像研究、宣傳與正當性」（Iconography, Propaganda, and Legitimation）。誠如這個主題的三項關鍵字所提示的，計畫內容主要在於探討十三到十八世紀這段期間，曾經出現過何種用來彰顯政治、或宗教權力正當性的視覺媒介，例如鑄幣、繪畫、肖像畫、插圖、壁畫、雕塑、建築、乃至於各種儀式與慶典等等。這些可以說整合了法律、政治、宗教、藝術以及文化等領域的研究成果，在 1998 年即以原計畫的主題為書名，而正式集結成冊刊行。

除了上述跨國的學術會議與研究計畫之外，我們也可以在德國、瑞士與英國等地，陸續看到相當重要研究成果的出版。例如，在德國法圖像學的研究上，最受人矚目的一位，便是 Bielefeld 大學的刑法教授 Wolfgang Schild。Schild 在 1980 年，首次出版了一本圖文並茂的《古代司法審判》（Alte Gerichtsbarkeit, München 1980; 2. Auflage 1985）。這本書不僅在 1985 年出了第二版，並且在 1997 年經增補後，改以《司法審判史：從神判到當代的裁判》（Die Geschichte der Gerichtsbarkeit. Vom Gottesurteil bis zur modernen Rechtsprechung. Sonderausgabe, Hamburg 1997）重新加以出版。在 1988 年，Schild 與 Wolfgang Pleiste 共同編輯出版了《歐洲藝術映象裡的法與正義》（Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst. Köln 1986.）一書。1995 年，Schild 更接著發表了一本專門探

討正義女神 (Iustitia) 在繪畫與雕塑上各種造型的著作：《法與正義的各種圖像》(Bilder von Recht und Gerechtigkeit. Köln 1995)。這本書的出版，可以說是當代探討正義女神圖像與意義的經典作品。

相對於 Schild 對於正義女神圖像的探討，Horst Bredekampy 的興趣則在於利維坦 (Leviathan) 的圖像。在 2006 年新刊行的第三版《霍布斯的利維坦：現代國家的原初圖像與它的各種反對圖像，1651-2001》(Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder, 1651-2001, 3. korrigierte Aufl., 2006) 中，Bredekampy 則是別出心裁地，專門針對各種利維坦不同版本的插圖，以及特別是這些不同插圖的背後，究竟隱含著何種特定的社會與政治意涵等問題，進行比較。在該書的最後，Bredekampy 則以十九世紀以來在相關政治的宣傳品中所出現的漫畫或諷刺性的圖像為例，進一步探討它們又在何種程度上，承繼或改動了利維坦圖像所涵有的寓意。

此外，羅騰堡的犯罪博物館自 1980 年起，即編纂並不斷增補一本以刑事司法史為內容的法圖像學著作。這本書至 1989 年為止，已經出版至增訂三版。書名也從原先第一版的《古代刑事司法》(Strafjustiz in alter Zeit)，擴展成為包括其他法律領域的《古代司法》(Justiz in alter Zeit)。

至於在瑞士方面，位於蘇黎世的 Schulthess 出版社，則是自 1978 年起，便陸續出版一套名為《法律考古學與法律風俗研究》(Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde) 的系列叢書。截至 2006 年為止，已經出版了 26 冊專書。如同這套系列叢書的書名所示，它所取材的對象與範圍，除了法圖像學之外，還涉及到文化考古學、人類學、地理學以及風俗學等領域。這些其他領域的研究對象與方法，其實也可以看成是擴展法圖像學反思視野的最佳途徑。

在英國方面，1999 年，倫敦大學法學院教授 Costas Douzinas 以及藝術史、電影與視覺媒體學院教授 Lynda Nead，則共同編輯出版了一本《法律與意象：藝術權威與法律美學》(Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law) 的論文集。Douzinas 主要是以發展出英國批判法學派 (the school of British critical legal thought)，並且以主張法律的研究，必須轉向至倫理學與美學的代表人物之一。這本書中所收錄 Douzinas 的〈法圖像學導言〉(Prolegomena to a Legal Iconology) 論文，特別具有理論的高度與深度，正好可以用來對於一個結合法律、藝術乃至於視覺文化等新興的學科整合領域，提供獨立論述基礎的反思材料。

此外，Paul Raffield 在 2004 年所出版的《近代初期英國的法意象與文化：司法與政治權力，1558-1660》(Images and Cultures of Law in Early Modern England.

Justice and Political Power, 1558-1660. Cambridge 2004)，則是將討論焦點置放在英國巴洛克時期所流傳下來的若干藝術或圖像作品，從而想要進一步從中發掘出當時法律、政治與特別是司法等權力在實際運作上的蛛絲馬跡。

在台灣，中研院史語所在 1997 年成立了一個東方文物圖象研究室。從它在官方網站上所公告的歷次學術活動看來，大致上還是以歷史學、藝術學或美術學出身的學者為主。其間討論過的議題，或許觸及到了古代中國的法律，但嚴格說來，尚未見到圖像與法律的相關探討。至於台灣法學界在法圖像學的領域上，近年來，便以德國公法教授 Heinrich Scholler 所發表的〈歐洲地區與華人地區之正義象徵—正義女神與解廡（獨角獸）〉（林明昕譯，收錄於：《當代公法新論（上）翁岳生教授七秩誕辰祝壽論文集》，元照出版，2002 年，頁 1008-1018）乙文，最為醒目。

此外，2006 年，王泰升、薛化元、黃世杰等三人，共同編著了一本《追尋臺灣法律的足跡—事件百選與法律史研究》（五南圖書出版）。這本書的特色，主要是就每則法律事件，配以相關圖片作為說明。而像這樣將圖像與法律結合的法律叢書，特別是在相關政府機關的規劃下，也陸續問世。例如，司法院在 2005 年 1 月展出「台灣百年司法—司法文物暨司法美展」¹之後，便接著在 2006 年出版一本非常具有典藏與研究價值的專書《百年司法：司法·歷史的人文對話》。而司法院在近年來，陸續推動的司法博物館與司法文物徵集活動等，亦提供將來對於圖像與法律研究的豐富素材。

除了司法院之外，國史館台灣文獻館，在 2005 年與 2007 年，也陸續編譯出版《台灣總督府警察沿革誌：第一篇 I, II》（徐國章譯注）兩冊。本叢書是日治時代，由台灣總督府警務局所編纂的，共三篇五冊。本叢書的重要價值，便在於它是一部官方檔案，裡面詳細地記載並披露，日本殖民帝國如何透過警察官署的配置，深植並掌控對於殖民台灣的治理過程。本叢書中譯本的另一項特色，在於同時提供當時各種有關攝影、繪圖、文書檔案等資料。而這些圖像資料，同樣也可以作為日後對於日治時期相關法律經驗的反思素材。

筆者自 2006 年以來，則陸續透過研討會的機會，嘗試對於圖像與法律的相關議題，提出探討。截至目前為止，已經或預計出版的論文，共三篇：

- (1) 〈司法圖騰與法律意識的繼受—在正義女神與包青天相遇之後〉，《法制史研究》第 9 期，2006 年，頁 275-291。
- (2) 〈劍，暴力與法律—從利維坦的圖像談起〉，《法制史研究》第 12 期，2007 年，頁 195-212。

¹ 法務部在 2006 年 6 月也曾舉辦「檢察世紀文物展」。

- (3) 〈空白，宮娥圖，在法律之前：一個對於自我與他者的法圖像學反思〉，載：王鵬翔主編，《2008 法律思想與社會變遷》，中研院法律所籌備處法學專書系列。（預計 2008 年 12 月出版）

二、法圖像學的基本問題

在前述接連刊載於《法制史研究》的兩篇期刊論文裡，我曾經透過一些在日常生活中，經常可以接觸到的圖像或造型，例如包青天、正義女神、天平、劍等等，來檢視特定社會裡，人們長久以來對於某些法律經驗的體驗、想像、乃至於自我投射。在這個意義下，一個結合法律與圖像的研究，可以說，正好提供一個新的反思視野，不僅可以讓我們重新檢視自我所遭遇的各種法律經驗，更可以用來過濾出在特定社會裡，人們究竟曾經或正受到何種法律機制的規訓作用。

我在這裡提到的規訓作用，包括兩種意涵。第一種意涵，主要著重在規訓的權力技術面向。亦即如同傅柯所說的，規訓，或者說，規訓權力，就是一種專門用來提升身體勞動效能與生產力的技術。在我看來，規訓權力作用的對象，其實並不一定如同傅柯所說的，非得侷限在個人的身體之上。換句話說，凡是需要觀察、監視、控制的地方，就有規訓技術運用的可能空間。舉例來說，我認為，憲政國家迄今發展出來，對於國家權力的監督與控制，可以說便是一套有關國家權力規訓化（*Disziplinierung der Staatsmacht*）的具體展現。透過這套國家權力規訓化機制的實施，無論是法律人也好，或是一般的人民也好，他們都將同時被席捲至另一個可以稱為國民規訓化的浪潮裡。在其中，我們不僅逐漸認同人性尊嚴、基本權利保障、權力分立、乃至於其他可涵蓋在以自由民主憲政國家為總名之下的各種規範價值與制度，更進而在個人層面上，同時要求自己與他人，積極形塑公民的守法意識，並建立起對於犯罪的嫌惡感與危機感。²

正是在上述形塑特定公民意識的過程裡，我們同時看到規訓的第二種意涵，亦即在個人的心理層面上，所引起特定自我意識的轉換。在這個意義下，規訓作用，指的便是一種對於特定價值、理念、信仰、世界觀（*Weltanschauung*）等信念的自我認同過程。在我看來，無論是弗洛伊德在心理分析中提出的超我（*das Über-Ich*）與文化上超我（*das Kultur-Über-Ich*）的構想，或是深受弗洛伊德影響的伊里亞斯，他在文明化理論中，提出一套說明歐洲近代社會變遷的意識轉換過程，亦即從社會的強制轉到自我強制（*vom gesellschaftlichen Zwang zum Selbstzwang*）的歷程，甚至是厄斯特萊希針對十六、十七世紀席捲整個歐洲，而

² 詳細討論，參閱江玉林，〈憲政國家的權力建築學－從傅柯與厄斯特萊希對於規訓概念的討論談起〉，載：《現代性的政治反思》，蔡英文、張福建主編，中研院人文社會科學研究中心·政治思想研究專題中心出版，2007年，頁333-358。

要求社會各階層的個人，都必須重新以臣民（*subjekt*）的視野，來重新調整自己與國家主權者互動關係的社會規訓化運動，這些無一不是潛藏著某種個人或集體自我意識轉換的規訓作用。

有趣的是，當我們以上述各種學說、理論、或是歷史事件，作為具體事證，來討論規訓作用不同意義的時候，嚴格說來，我們都是在傅柯所稱的論述層次上打轉。也就是說，我們都在嘗試用各種可以說得出來的文字技術，將原本潛藏於個人內心或是文化集體上的某些特定自我意識轉換過程，透過各種符碼，予以命名、複製、並重新加以整編，從而使它們成為可以理解與討論的對象。正是在這一連串複雜的重新編碼與解譯的過程裡，論述本身，產生了一個可以稱為資訊鎖碼的效果。誰掌握了進入論述的鎖鑰，誰就擁有特權，可以一窺特定文化或特定個人自我意識轉換的規訓化軌跡。³

事實上，擁有資訊鎖碼效果的物件，不一定只有可說的論述而已。在我們日常生活的經驗世界裡，還存在著一種特殊的措置，同樣擁有資訊鎖碼的效果。它便是一般所稱的圖像（*Icon*）。圖像，或是如同傅柯與德勒茲所稱的可見的事物，它的內涵，並不一定非得限制在繪畫的範圍裡。任何具有造型與視覺意義的作品，無論是雕像、飾品、家具、室內設計、地圖、或像是學校、法庭、監獄、公共建築、甚至是公園、度假中心、購物商場、主題樂園等等，這一切可以看得到的物件，其實也都透露或潛藏著特定文化與規訓訊息，從而可以在有意無意之間，影響、決定人們的行為。

當然，對於這些潛藏於圖像中的文化與規訓訊息，除了圖像再製的方式之外，人們也經常透過論述的方式，予以釋放、解譯。而一旦以論述的方式，來處理圖像內涵的可能訊息時，這往往便會產生詮釋的客觀性問題。現代圖像學的開創者潘諾夫斯基（*Erwin Panofsky*），在他早期發表於 1932 年的著名論文〈圖像藝術作品的描述與含意問題〉（*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenen Kunst*）⁴裡，便曾經引用海德格的話，指出任何想要將藝術

³ 誰掌握了論述，誰就可以擁有資訊。這句話其實是為便於理解而說的。事實上，若從知識與權力的交疊關係來看，這裡的重點，倒不是何種論述包含著何種特定的資訊，反而是這些資訊究竟是透過何種論述形式、何種論述觀點、乃至於何種論述媒介等等，來鎖住資訊、並透過資訊的重製、散播來規訓資訊的使用者。我曾經以台北地方法院關愛之家的判決為例，指出潛藏於法律知識裡的權力運作過程。參閱江玉林，〈看得見的愛滋病與看不見的愛滋病「人」——台北地方法院關愛之家判決的心證論述解構〉，《科技、醫療與社會》6期，2008年，頁115-120。

⁴ 潘諾夫斯基在發表這篇文章之後沒多久，亦即1933年，因納粹政權而被迫退休，並前往美國紐約大學繼續擔任教職。而這篇文章，在後來也以英文改寫，並先後在1939年與1955年，分別以〈圖像學研究〉“*Studies in Iconology*”、〈圖像研究與圖像學——文義復興時期藝術的研究導引〉“*Iconography and iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*”為名，予以出版。後者並收錄在潘諾夫斯基自己的論文集裡。這本書的中文譯本，參閱 *Erwin Panofsky*，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997年。前述1933年與1955年兩篇論文的德文版，則可參閱：*Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie*, Köln, 2006. 中文對於潘諾夫斯基的詳細討論，參閱陳懷恩，《圖像學—

作品裡，特別是在眼前並未說出的內涵（*Ungesagtes vor Augen*），予以詮釋出來的嘗試，都將無法避免要使用權力（*Gewalt*）。如此一來，作品的解釋者，勢必接著要回答下面的基本難題：究竟這項詮釋上的權力，是否有界限可言？如果有的話，它又是經由何人或何物而被確定下來的？⁵

對此，潘諾夫斯基便認為，圖像學的研究，確實存在著某些詮釋上的界限。這些界限的認定，有的是屬於日常生活事物的經驗判斷，有的則是屬於作品題材的範圍而需要透過文獻來加以確認。在這裡，我想要用一些法律人比較熟悉的圖像，來作為例子。首先，讓我們看一下圖一這幅有關正義女神的作品。她的左手，拿的並不是我們熟悉的寶劍，而是一捆木條，上面再固定著斧頭。這樣一個物件，它究竟要稱為什麼？像是這個問題，便屬於日常生活事物的經驗判斷。對這類物件的經驗判斷，是有對錯可言的。圖一中的捆木斧，其實便是在羅馬時期，特別用來作為官方權威的象徵。它的名稱，就叫做法西斯（*fascis*）。

其次，讓我們再來看一下圖二這幅畫。若觀看者是第一次接觸到這幅作品的話，應該會有一些共通的疑問。例如中間這位站在山丘之後，右手拿著寶劍，左手拿著權杖的龐然大物，它究竟是什麼？而這幅畫的題材，又是如何？像是這類的問題，也都是有標準答案可言的。圖二的這幅畫，便是出自 1651 年，由霍布斯撰寫《利維坦》（*Leviathan*）一書的著名插圖。總而言之，以上談到對於畫作裡物品、或是對於畫作題材的確認，它們在詮釋上，並非是可以任人恣意編造的。經驗與文獻史料的引證，便成為限制圖像解釋權力的首要來源。



圖一



圖二

除此之外，在圖像學的研究上，還有一個比較容易引起爭議的話題，便是圖像所隱藏的文化象徵意義。潘諾夫斯基認為，圖像學的目標，並非在於確認某項圖畫作品裡描繪的物件，也不在於探討它的主題與寓意（*allegories*）。在他看

視覺藝術的意義與解釋》，2008年，頁185-276。

⁵ Vgl. Panofsky, aaO., S. 22f.

來，這些是屬於圖像研究（iconography）⁶的範圍。圖像學毋寧是以前述圖像研究的結果為基礎，進一步探究沈澱於作品之中的文化象徵意義。這些往往超出作品構圖、主題之外的文化象徵意義，通常可以表現出作品或創作者所處特殊年代、地區的風格、價值、信仰、世界觀、乃至於種族、階級、性別、經濟等各種社會條件。潘諾夫斯基認為，這些隱藏在作品之中的豐富文化訊息，有時連創作者本身也不知情，甚至還有可能會因此偏離他想要表現出來的內容。⁷

在潘諾夫斯基看來，圖像學的研究，特別是它對於潛藏在作品之內文化象徵意義或是內在含意（*eigentliche Bedeutung*）的確認，同樣也是有客觀性可言的。也就是說，它們同樣也可以透過某些標準，來判斷詮釋結果的對錯。而這些標準，便是潘諾夫斯基所稱帶有特定時代人文風格、價值、信念、世界觀等心理特質的傳承史（*Überlieferungsgeschichte*），或是後來改稱的文化徵候史（*Geschichte kultureller Symptome*）⁸。正是在這浩瀚豐富的文化歷史沈澱裡，我們可以從中汲取出特定時代的客觀精神與普遍風格，從而用來檢視作品本身的內在含意。⁹按照這樣的看法，潘諾夫斯基的圖像學，顯然已經超出藝術史的研究範圍，而成爲如同Roelof van Straten所說的屬於文化史（*Kulturgeschichte*）的一個分支。¹⁰

在此，暫且不去討論圖像學的知識性格，究竟是屬於藝術史或是文化史的範疇。我們感興趣的，毋寧是潘諾夫斯基所提到圖像學研究的客觀性問題。按照前面的講法，潘諾夫斯基認為，圖像作品究竟沈澱了何種文化象徵意義與內在含意，這可以透過作品本身所處特定時代的普遍風格與人文氛圍，來做客觀的判斷。的確，任何作品的出現，無論是圖像或是論述的作品，決無法逸脫孕育它的政治、宗教、經濟、社會等一切可總稱在文化概念之下的框架條件。然而，若我們便因此要將這些文化上的框架條件，無條件地視爲一種普遍的判準，用來評價某個作品真正沈澱著何種文化象徵意義與內在含意的話，則這不免在論證上，出現了一項謬誤與一項缺憾。前者我稱之爲詮釋學上的謬誤，後者則可稱爲存在論上的缺憾。

詮釋學上的謬誤，指的是潘諾夫斯基在尚未意識到加達瑪所提到詮釋學循環的情況下，便逕自以爲所謂特定時代的普遍風格與人文精神，就好比是自然界的存有物一般，自始便客觀獨立地存在在那裡，等著人們去發現、運用。其實不然。文化本身，就好比作品一樣，對於它的理解，總是發生在詮釋的過程裡。我

⁶ Iconography與iconology這一組概念，在中文上，究竟要如何加以區別，確實是一個相當令人困擾的問題。對此，陳懷恩有非常詳盡的討論。他曾經整理出七組不同的譯法。參閱陳懷恩，同註4，頁21-27。本文目前暫定的譯法，是將iconology譯爲圖像學，iconography則根據李元春的翻譯，譯爲圖像研究。參閱Panofsky，同註4，頁31, 36-37。

⁷ 參閱Panofsky，同上註，頁34-36。

⁸ Panofsky, (Fn.4), S. 24f., 54f.

⁹ 參閱陳懷恩，同註4，頁82。

¹⁰ Roelof van Straten, Einführung in die Ikonographie, 3. überarb. Aufl., 2004, S. 24f.

們往往會把文化想像成一個整體，然後試圖用某些特定的論述，無論是概念、理念、原則、風格、價值觀或世界觀等等符碼來加以命名、理解。然而，我們究竟是在怎樣的過程裡，形成了這樣一種帶有整體性的文化理解？這種整體性的文化理解，不也是從一個個沈澱著特定文化資訊的圖像或論述等措置，而逐漸地建構並調整出來的嗎？到底我們是根據意識裡既存的整體文化認知，來確認一個具體作品的文化意涵，還是反過來我們也同時是透過一項具體作品的文化意涵，來確認、補充、修正甚至是顛覆我們已有的整體文化認知？

對此，加達瑪便說出一句話，發人深省。他說：「無論如何，精神科學的理解與繼續存在的傳統共同具有某種基本前提條件，即感到自身是在與流傳物進行攀談（angesprochen）。」¹¹加達瑪在這裡提到的流傳物，指的便是前面提到各種圖像或論述上的作品與文本。加達瑪《真理與方法》一書的中文譯者洪漢鼎，也曾對這句話提出註解。這段註解，正好也可以用來呼應，我用詮釋學的謬誤，指出潘諾夫斯基在強調圖像學客觀性時所可能遭遇到的問題。洪漢鼎認為：

「在加達默爾看來，流傳物並沒有一種所謂一成不變的客觀意義，它們的意義總是我們爾後與之不斷對話形成的意義，如他所說的「歷史任務的真正實現仍總是重新規定被研究東西的意義」。這種意義的獲得在他看來，乃是通過一種精神的對話——包括提問和回答——而實現的。」¹²

既然我們總是和一切人文的現象在進行對話，無論參與對話過程的對象，是作為整體的文化或是作為個別的圖像作品或論述文本，則我們便是在這樣的對話過程裡，逐漸形塑出自我與他者的存有論意識。換句話說，當我們在建構、補充、修正、反思一切與文化理解有關的詮釋活動裡，我們也同時在建構、補充、修正、反思自己，並重新調整自我與他者的存有論關係。此時，我們所從事的詮釋活動，已經不再是一項單純對於圖像作品、論述文本、乃至於對於文化整體等詮釋他者的理解活動。而毋寧也同時是一個在對於自我，進行反思性批判，以及設想要如何突破既有文化加諸於己身各種規訓化作用的創造活動。這也就是傅柯所稱的一種有關於「我們自身的批判性歷史的存有論」（die kritisch-historische Ontologie unserer selbst）。¹³我認為潘諾夫斯基最大的缺憾，便在於他忽略、或無法將人文精神世界與特別是藝術領域中的創造性詮釋過程，予以整合至圖像學研究的方法論之中。

¹¹ 嘉達默爾，洪漢鼎譯，《詮釋學I：真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵》，1993年，頁372。

¹² 同上註。

¹³ 參閱Foucault, Was ist Aufklärung, in: Eva Erdmann/Rainer Forst/Axel Honneth (Hrsg.), Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung, 1990, S. 49-53。另參閱江玉林，〈凱爾生、考古學與法學的論述格局—從大法官處理宗教自由與國家權力衝突的相關論述談起〉，《政大法學評論》85期，2005年，頁26-31。

三、法圖像學研究的方法論

在有關法圖像學基本問題與方法論的探討上，首先必須處理的問題，便是在面對圖像作品，特別是藝術創作的時候，究竟要如何辨識並詮釋其可能帶有的某些法律意象與意義。在我目前的構想上，大致上可以從以下的三個層次來加以著手，亦即：「圖像中的法」(Recht im Bild)、「文化中的法」(Recht in der Kultur)、「批判中的法」(Recht in der Kritik) 等三個層次。

1. 「圖像中的法」

歐洲的法律文化，在過去，特別是自中世紀以來，除了運用語言文字，特別像是拉丁文之外，還有一個更重要的傳播媒介，亦即各種有關視覺圖像的符號 (Symbol)。透過這些圖像符號的運用，可以產生兩種基本作用：促使特定法律知識或習慣的廣泛流通，以及有效形塑人們共通的法律意識。事實上，此一共通法律意識的塑造，不僅只是針對不識字的俗民，更包括擁有識字能力的貴族、教士、自由民等上層階級。歐洲法律文化中流傳已久的正義女神 (iustitia)，特別是她左手拿著的天平與右手拿著寶劍，正好是用來解析歐洲人民在有關法律意識的形塑上一個最佳的例證。此外，像是薩克森寶鑑 (Sachsenspiegel) 中附加的著名插圖，也是在探討有關「圖畫中的法」的議題時，另一個顯著的例子。

2. 「文化中的法」

這部分的討論，將特別著重在要如何從「圖像中的法」，進一步擴展到對於「文化中的法」的討論。這兩種不同的論述範疇，主要根據潘諾夫斯基在《圖像化藝術裡的意向與意義》(Sinn und Deutung in der bildenden Kunst) 一文中，特別針對圖像研究 (iconography) 與圖像學 (iconology) 的區別而提出來的¹⁴。圖像研究，亦即 iconography，從它在字的結構上來說，乃是將根源於希臘文上的圖像 (icon) 以及描述 (graphy) 這兩個字詞，重新加以組合而成的結果。據此，圖像研究的原意，除了通常用於描述或闡明圖像的意義之外，甚至於還可以進一步用來規定在製作某些圖像藉以傳達特定意象的時候，必須遵守那些一定的形式。以正義女神為例。在我們目前的認知裡，正義女神的右手，通常拿著的一把劍。但從既存正義女神的圖畫或雕像來看，她拿的並不一定是劍。誠如前面已經指出的，她也經常拿著一個羅馬時期，作為官方或統治權威象徵的法西斯。在這個意義下，圖像研究的重點，不僅在於闡明圖像的意義，更在於提供一套應該如何正確解釋與構成圖像意義的知識。

相較於前述圖像研究的功能，潘諾夫斯基則認為，「圖像學」則帶有後設性

14 參閱Panofsky，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997年，頁36-37。

質的文化詮釋功能。藉此，將可以進一步指出圖像本身乃至於其所承載的特定意象，究竟能夠反映出何種特定的文化價值。總而言之，圖像研究的重點，在於確認一幅畫的主題，亦即確認作品本身要傳達的意象、故事和寓言（allegories）。圖像學則是以圖像研究的結果為基礎，進一步探究作品的象徵意義。而這些超出作品的構圖與圖像特色等範圍之外的象徵意義，可以是關於畫家的人格特質、作品所出現特殊年代的文化風格、也可以是某種特別的宗教認同。如潘諾夫斯基在以下所說的：

「這些『象徵的』價值的發現和詮釋（藝術家本身往往對此並不知情，且那些價值很可能和他意欲表達之物大異其趣），便是我們所謂相對於『圖像研究』的『圖像學』¹⁵」。

正是在這樣一種可以透過圖像而引導至特定文化的反思詮釋過程裡，我們也將跟著從第一層次的「圖像中的法」，進一步擴展到第二層次對於「文化中的法」的討論領域。

3. 「批判中的法」（Recht in der Kritik）：兼論法律考古學

法圖像學的研究，在經過「圖像中的法」與「文化中的法」等階段之後，最後將到達「批判中的法」的層次。這裡所謂「批判中的法」，主要是循著法律考古學的論述路線而說的。

法律考古學，也可以稱作法律的考古，或是批判性的歷史考察。它的重點，簡單地說，便在於想要對於法律世界中的各種人為措置（Dispositive），包括一切「可以看得到的」以及「可以說得出來的」事物，進行回溯性的歷史反思。在這個意義下，法律考古的首要任務，在於想要釐清各種法律事物，它們究竟是在何種問題化（Problematisierung）的文化與歷史脈絡中出現的，並且它們又曾各自承擔何種特定的規訓價值。一旦形成這些法律事物的特殊軌跡，以及它們各自可能傳遞的特定規訓化訊息，能夠清楚地加以揭露出來，則我們也可以為那些曾經、或現在仍接受它們規訓作用的人們，找出另一個可能的發展或解套空間。因此，所謂法律的考古，基本上，也就是一種帶有「批判性」的歷史考察。

法律的考古，既然是以法律世界中的一切人為措置（包括可以看得到的與可以說得出來的事物）作為反思的對象。因此，無論是各種以文字來進行表述的對象，例如法律的理念、思想、學說、理論、原理原則、各種法領域與制度的實施、習慣的形成與遵守、或甚至像判決與法律著作的書寫格式、檔案的保存與分類、各種法律職業的劃分與培訓（例如法官、檢察官、律師、司法警察、法學教

15 參閱Panofsky，同上註，頁36。

授等等)、乃至於像是國會議事廳、法庭、派出所、監獄、感化院等在建築學上的設計等等，它們皆可以成爲法律考古的反思對象。

總而言之，透過法圖像學的研究，特別是透過法律與藝術、歷史、文化等不同領域的對話，將能夠因此拓展對於法律反思的論述空間，重新對於既有的法律經驗進行品味與體驗。甚至還可以用來質疑並轉化自己或一般人根深蒂固所擁有的特定法律意識。

四，法圖像學的研究對象

1. 作爲展示法律的內容：兼論法律與權力的交疊關係

以交通標誌、標線、號誌爲例。這些可以統稱爲交通管制上的圖像措置，它們在現行法律秩序上的功能，主要表現在指示、警告、禁制等三個面向。在這個意義下，交通標誌、標線、號誌，首先是一個個有關法規命令，甚至是行政處分（例如紅綠燈的變換效果）的法律規範。道路使用人一旦有所違反，其結果，最主要的不利益，便是受到罰鍰、當場禁止其駕駛、或吊銷駕駛執照等處罰。正是在這種「命令—義務—違反—處罰」等一系列的法律作用關係裡，我們看到了法律最直接，也是最一般性的作用，便是強制性。

然而，在我看來，法律除了強制性或壓抑性的作用之外，事實上還可以進一步從傅柯提到的規訓與治理等權力關係來加以觀察。同樣以交通標誌、標線、號誌爲例。我認爲，這些交通符號，基本上也帶有非常明顯的規訓作用。換句話說，它們毋寧是對於道路空間的一種層級化與類型化的編碼。透過這些編碼，每一種道路空間，都帶有特定的規範化（normalizing）的作用，亦即課以道路使用人相應的道路使用規範。而一旦有所違反時，將因此受到懲罰。在這個意義下，透過交通標誌、標線、號誌等圖像措置的安排，及其各自所擁有的指示、警告、禁制等規範化作用，並且特別是在無所不在的監視器、雷達超速照相、以及交通警察不定時、不定點的出沒、舉發，遂因此形成了一個全面性的道路監控空間。在其中，大部分的道路使用人，因爲意識到無所不在與無法確知自己是否正被警察、或是被監視器等儀器監看著，以及在爲了避免受到違規舉發所帶來的不利益等考量之下，將因而自動地形成遵守交通規則的習慣。

在這個意義下，交通標誌、標線、號誌等各種圖像措置，它們作爲一種特殊的規訓技術，不僅消極地減低意外事故所造成的生命與財產的損失，積極地提高道路使用的效率與便利性，更進而創造了一個將遵守交通規則視爲美好德行的新人種：現代國家的良好公民。作爲一個良好公民，不僅得先行要求自己必須遵

守交通規則，更應該在看到他人不遵守交通規則的時候，給予一種嫌惡與鄙視的眼光，甚至還可以用檢舉的方式來加以告發。透過這種方式，一個守法的良好公民，也將因此大大地提高了他個人的自尊、自信與自我優越感。

此外，我們也可以進一步從治理性的觀點，來重新省思交通標誌、標線、號誌的意義。傅柯曾經針對治理性提出了一系列基本問題：「要如何加以治理，並且是要透過誰、要治理到何種程度、為了要達到何種目的、要透過何種方法等等¹⁶？」套用這些問題意識，我們也可以針對交通的治理性，提出下列的問題：道路交通要如何加以治理，並且是要透過誰，或何種方法（例如交通標誌、標線、號誌）、要治理到何種程度、為了要達到何種目的（效率、安全、或是行的權利）等等？

以行車速限為例。例如，究竟在高速公路上，最高與最低的行車速限（通常是透過圓形的速限標誌來表示），究竟要定在哪一個範圍？是每小時 90 公里，還是 100 或 110 公里？我們可否像德國一樣，讓高速公路無最高速限的規定？事實上，速限的問題，不僅牽涉到了每一個車道的寬度、道路所在地區的空間使用特性（醫院、學校、住宅區、商業區、工業區等）、甚至連目前汽車設計製造的規格，都得一併考慮進去。除此之外，速限當然也涉及到行車效率、肇事率、可能因此造成生命與財產上的損害等等因素。而這些問題便是我所說的道路交通的治理問題。

2. 作為法律評價的對象

法圖像學的研究對象，除了可以作為直接展示法律的內容之外，也可以成為法律評價的對象。最明顯的例子，便是最近大法官在釋字 617 號中，針對刑法第 235 條散布、販賣猥褻物品及製造持有罪的規定所做出的合憲性解釋。在這號解釋裡，我們可已明白地看到，圖像本身乃是成為法律評價的對象。一旦某些圖像，被視為是猥褻品，則散佈與販賣這些為法律禁止的圖像，將受到刑事上的處罰。事實上，在我們刑法第 235 條散布、販賣猥褻物品及製造持有罪的規定，以及大法官 617 號的解釋裡，我們也可以看到上述法律與權力交疊關係的蹤影。基於篇幅的關係，本文在此僅針對其中的治理性提出一個問題，亦即：台灣對於猥褻品的刑事管制，究竟要管制到何種程度？要達到什麼樣的目的？而它所採取的刑事處罰手段，是否有助於該目的的達成？

對於上述有關猥褻品的刑事管治理性問題，大法官釋字第 617 號，其實已經多多少少透露出一些訊息。例如，它在解釋文中，便做出如下表示：

16 Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität I, Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, 2004, S. 42.

「為維持男女生活中之性道德感情與社會風化，立法機關如制定法律加以規範，則釋憲者就立法者關於社會多數共通價值所為之判斷，原則上應予尊重。惟為貫徹憲法第十一條保障人民言論及出版自由之本旨，除為維護社會多數共通之性價值秩序所必要而得以法律加以限制者外，仍應對少數性文化族群依其性道德感情與對社會風化之認知而形諸為性言論表現或性資訊流通者，予以保障。」

3. 與法律有關的其他圖像

最後談到的這一個類型，雖然它不是直接呈現法律的內容，也不是作為法律評價的對象。但它卻對我們法律意識的形成與轉化，有著非常密切的關係。在這裡，我將以中國古代的獬豸為例來加以說明。獬豸，乃是傳統中國用以象徵司法公正的代表圖像。和前面正義女神首先是以人的造型比較起來，獬豸則是一個神獸。在傳統的典籍上，曾經對於獬豸做出如下的說明。例如，《晉書》〈輿服志〉說：「獬豸，神羊，能觸邪佞。」《異物志》則說：「性別曲直。見人鬥，觸不直者。聞人爭，咋不正者。」而《說文解字》裏提到法字的古字「灋」，其中右上角的「廌」，便是獬豸。《說文解字》的解釋為：「法者，平之如水，廌所以觸不直者，去之。」另外它也特別針對「獬豸」提出說明：「獸也，似牛，一角，古者訴訟，令觸不直者」。

過去中國，始終將獬豸當作是能判斷是非、善惡的神奇珍獸。日本學者佐藤信夫，在一篇標題為〈法の字源「獬豸」考〉的論文中曾經提到，過去的中國，是一個充滿各種神獸象徵的國度。除了獬豸之外，人們經常看到的還有龍、麒麟、各種動物例如蛇、馬、龜、鹿的合體獸、甚至還有稱為四不像的異獸¹⁷。在這樣一個充滿各種珍奇異獸的想像世界裡，以獬豸為例，它究竟呈現了何種特殊的法律文化與法律意識？對於這個問題，短時間內，也很難加以處理。不過，在這裡，倒是可以借用李澤厚在《美的歷程》裡的一段話，作為反思的起點。

「它們之所以具有威嚇神秘的力量，不在於這些怪異動物形象本身有如何的威力，而在於以這些怪異形象為象徵符號，指向了某種似乎是超世間的權威神力的觀念¹⁸。」

順著這段話，我們不妨向獬豸這個圖像提出幾項問題。何以古代中國要借用一種威嚇神秘的力量，或是某種擁有超凡神力的異獸，來作為辨別善惡與審斷曲直的標準？

《說文解字》稱，獬豸或廌的最大特性，便是擁有「觸不直」的能力。因

17 佐藤信夫，《法律學》，2002年，頁46-47。

18 李澤厚，《美的歷程》，1981年，頁36。

而統治者便可以根據此一判斷，來處罰犯錯的一方。然而，令人感到好奇的是，何以統治者知道獬豸或廌之所以發生「觸」的動作，便是因為被觸的人有犯錯，而不是基於其它的原因？在這裡，過去討論獬豸或廌具有區別善惡功能的人，顯然忽略了一件事，那就是對於獬豸或廌所產生的「觸」這個動作，究竟是誰才有解釋的權力？換句話說，誰才是有權力，可以和獬豸或廌等神獸，進行溝通的人？

根據張光直對於商周青銅器上各種動物紋樣的研究結果顯示，在古代中國，比較有資格而可以與神獸溝通的人，便是巫覡。在當時，巫覡的作用，不僅是宗教的，同時還是政治的¹⁹。如果張光直對於商周青銅器上動物紋樣的研究，也可以借用來作為探討獬豸或廌的象徵意義的話，則我們首先必須面臨的問題，也許不應該只是法律上斷是非，判善惡的問題，而應該還必須進一步探究，它們究竟還同時隱含著何種特定的宗教意識與政治意識。而這些問題，其實也是在探討圖像與法律的關係時，所不能忽略的議題。

19 參閱張光直，《中國青銅時代》，1990年，頁108-110。