

博物館與文化 第3期 頁29~64 (2012年6月)

Journal of Museum & Culture 3 : 29~64 (June, 2012)

從影像到場所：  
藝術史學與博物館學的對話及形構<sup>1</sup>

劉怡蘋<sup>2</sup>

“Imagines” and “Loci”:  
The Dialogue between Art History and Museology and Their Formations

Yi-Pin Liu

關鍵詞：記憶劇場、藝術史學、博物館學

**Keywords:** Theatre of Memory, Art History, Museology

---

<sup>1</sup> 對於審查委員的費心審閱與寶貴意見，以及指點後學의 耐心耐煩，請容筆者表達誠摯謝意。

<sup>2</sup> 本文作者現任國立臺南藝術大學藝術史學系助理教授。

Assistant Professor, Department of Art History, Tainan National University of the Arts.

Email: moietnonmoi@gmail.com

(投稿日期：2012年5月2日。投受刊登日期：2012年5月20日)

## 摘要

本文主旨首要在釐清藝術史學與博物館學之學科特質，遠可溯及古希臘的文學敘事與記憶術傳統，歷經文藝復興時期的「記憶劇場」與藝術奇珍館從影像到物件的視點挪移，以及藝術家兼藝術理論撰述者將藝術作品的「可視」特質移轉為「可閱讀的」，再到奠基於「興衰理論」及風格分析的「線性」藝術史學研究方法。

當真實的「物件」不再只是知識或宇宙論的象徵物，並與真實的「場所」相結合，再從其中衍生分類與展示邏輯，現代定義下的博物館學於焉而生。當藝術史與「藝術的文學」區分開來，發展出一套得以定位藝術作品的方法論，並以美術館中的典藏為其研究主體，藝術類典藏與展示遂成為藝術史學研究成果之附庸。

從原本為召喚大小宇宙相應的力量而創造影像及虛擬的場所，到將影像置入真實的「劇場」，再將「劇場」收納影像的原則運用到藝術奇珍館中，最後到美術館受藝術史學研究及其發展影響而淨空展示物件本身之外的元素並以線性或主題式手法展出……，博物館學與藝術史學在形構與對話過程中，是否逐漸失卻二門學科最重要的「人文主義精神」，則為本文之次要旨趣。

## Abstract

The principal objective of this paper is to distinctly define the disciplinary characteristics of Art History and Museology. The developments of their disciplinary characteristics can be traced back to the traditional literary lyrics and Art of Memory of the ancient Greeks. These were followed by the "Theatre of Memory", Kunst und Wunderkammer, and the "Visibility" of artworks being transformed to "Readability", a change made by the artists and theorists during the Renaissance, after which came the research methodology of a linear Art History based on the theory of "Rise and Decline" and style analysis.

Museology of modern connotation can only be born when the "Object" is no longer merely a symbol of knowledge or cosmology but combines with the real "Locus". And from here the logic of classification and display derives. When Art History separates from the "Literature of Art", develops a methodology capable of positioning artworks and takes the collections of art museums as research subjects, artistic collections and exhibitions are therefore annexed to the findings of Art History.

The second objective of this research relates to humanistic spirits, the meanings of Museology and Art History. A virtual locus is created in order to collect microcosm images corresponding to the Cosmos, followed by presenting the images in the "Theatre", after which came the application of the principles of the "Theatre" to the Kunst und Wunderkammer. Art museums finally arrive at the "White Tube", where linear and thematic exhibitions are the representative of the dialogue between Museology and Art History.

## 前言

繼 1920 年達達成員在柏林舉辦「首次國際達達彌撒」(Première Messe-Dada Internationale)、1938 年布賀東(André Breton, 1896-1966)與杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)主導策劃「國際超現實主義展」(Exposition Internationale du Surréalisme)後,多位前衛藝術家與策展人自 1950 年代末期起,嘗試在藝廊、非藝術類型的博物館,甚至是與藝術無關的場所中策辦展覽。這些「策展人兼藝術家」如克萊因(Yves Klein, 1928-1962)、波伊斯(Joseph Beuys, 1921-1986)、庫內里斯(Jannis Kounellis, 生於 1936)、布魯德斯(Marcel Broodthaers, 1924-1976)、史澤曼(Harald Szeemann, 1933-2005)、郭尼格(Kasper König, 生於 1943)或馬丹(Jean-Hubert Martin, 生於 1936)的突破與創新,打破了美術館展示的定點、線性、傑作及白室(white cube)傳統;更重要的是,在西方世界數千年來影像與場所結合的脈絡中,他們將展覽視為媒介(médium),檢視影像與場所的意義和內容物,如何在不同史觀、不同框架下不斷挪移,而自身又該賦予影像與場所什麼樣的當代內涵及當代詮釋。從達達到馬丹,他們藉由展示對影像和場所展開的探問,均立基於他們對於西方藝術史及美術館傳統的深刻理解與質疑;其手法和他們數千年來為傳達特定訊息而陸續建立影像與場所「載體」的前輩相同,莫不與時代思維及文化意涵密切相關。看似前衛,他們的思想與作法卻涵蓋了深刻的人文主義價值,猶如歌德在 1824 年所言:「人必須把他的所有能力—他的感官、理性、想像力、理解力—發展成爲一種真正的統一體。」正是這種「癒合的統一」,使藝術家擁有詩人的發言能力,以及作爲一個完整統一的人所能達到的平和心境(董樂山譯, 2002: 181)。爲闡明此一立論,本文分析、比對並連結分別來自藝術史學、古希臘文學及影像學、博物館學等不同領域,然未直接針對本文主題所作之重要研究成果(薛綯譯, 2007; Lissarague, 1995; Mairesse, 2004),統整並釐清藝術史學與博物館學的生成與對話,一方面期盼能重新喚起國內藝術史學及博物館學界,對於建構我國影像與場所結合獨特脈絡的企圖心;另一方面,正當「替代空間」或「另空間」在近卅年間從狂潮到沒落、再重新包裝爲「後替代空間」或「複合空間」之際,本文希冀得以提供

國內藝術創作者與策展人，對於作品或展覽在「形式」與「內容」方面的部分省思。

本文首先從古羅馬時代《影像》(*Eikones*)一書的時代背景及要旨談起，論述該書何以隸屬於古希臘的修辭學及「詩畫等同」傳統，或為修辭學中同樣結合場所與影像的「記憶術」之翻版。此外，《影像》中的 64 幅畫作在古代乃至中世紀仍與其他影像無異，不被視為「藝術品」、不具實體且僅為「真知識」的載體，卻觸及了藝術史學的最初形式。而第二章以探討奎奇柏格(Samuel Quiccheberg, 1529-1567)分類原理的研究作為基礎論據(Bredenkamp, 1995; Mairesse, 2004)，藉由奎氏為巴伐利亞選帝侯亞伯五世(Albert V, 1550-1579 在位)典藏所作的分類，我們上溯卡密歐(Giulio Camillo, 1480-1544)如何在木造的「記憶劇場」(Théâtre de la mémoire)中放置影像以呈現宇宙永恆真實的次序。目的是要彰顯奎氏將分門別類的「真實物件」置入展示空間的實體中，其意義在於實物已取代影像和真實的場所連結、加上一套知識保存與分類系統，因而使博物館學成為可能。由於文藝復興涵蓋歐洲北國與南方諸國，同時牽涉宗教改革與反宗教改革，以及隨宗教而來的不同哲學思維，再有政治因素涉入，人文主義者們為創新而復古的動力，以及在畫論、影像、影像與場所結合的運用則更顯複雜且原不應作概括性的闡述(Pommier, 2007; Stoichita, 1999)。然而我們仍須為之的理由來自第三章應明確呈現的重點：一為藝術史學的萌芽及發展與藝術理論及畫家生平的評述有關，二者均源自「進步說」的詮釋動機與選擇性視點。此外，藝術理論陸續改變了過去「喻象等同於物件」的認知，正式進入「文字等同於物件/藝術品」的階段，但卡密歐的影響仍使 17 世紀初以前的藝術與奇珍館均按卡氏「不留下任何空白」的原則展陳。易言之，藝術作品與場所因合一而產生的「對話」必須在藝術史學有意識被建構和確立之後才能成立。本文末章遂分析百科全書學派與溫可曼(Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)對美術館典藏分類及展示所帶來的變革，繼而以數個藝術史家的思想立論為例，小結「美術館展示已成為藝術史學研究的載體」。同時說明就在藝術史學與博物館學皆已成專業並邁向跨域整合之時，就在藝術作品「是」藝術品並同時

「回歸」視覺文化或文化研究中的「影像」之際，「人文主義的價值」卻從中流逝，為兩個專業學科帶來更高的挑戰。

### 作為「知識」替代物的影像

在古代和中古時期，亦即「文字」尚未成為大多數人能夠掌握的表現與溝通工具的時代，「語言」和「記憶」是極為重要的能力。因此在知識界，有必要發展出提高語言和記憶能力的技巧及系統：「按古希臘羅馬的修辭理論，雄辯術和詩歌是緊密相繫的」（薛綯譯，2007：216），修辭學(rhétorique)自亞里斯多德(Aristote, 西元前 384-322)以降更被視為「演說的藝術」（譯稱修辭術或雄辯術更為適切），且與「記憶」密切相關。如西元前 89 至 86 年間的佚名之作《獻給赫倫尼》(*The Rhetorique for Herennius*)，除論修辭雄辯外，兼論記憶在修辭學中的地位，更明確將修辭學劃分為「發明」(inventio，發現真實事物或事實，以使論據可信)、「佈局」(dispositio，將所發現的真實事物或事實安排有序)、「風格」(elocutio，用適切的詞語烘托發明的事情)、「記憶」(memoria，心靈明確領會事物與詞語)與「呈演」(pronuntiatio，節制聲音與體態，以端莊地配合事物與詞語)等五大領域<sup>3</sup>。羅馬演說家憑藉「場所」(loci)和「影像」(imagines)兩個要項鍛鍊記憶術，前者通常是層次井然、間距適中的私人居所，或公共建築如廟堂、劇場；後者囊括雄辯者們想記住並闡述的事物或概念的形狀(formae)、記號(notae)或幻影(simulacra)，必須生動、鮮明、富戲劇性才便於記憶。要記住的篇幅越大或概念越深奧，腦海中的「場所」和「影像」就藉想像力無限制擴大延伸，如西塞羅(Cicéron, 西元前 106-西元前 43)與昆蒂里安(Quintilian, 活躍於西元 1 世紀)便分別在《論雄辯家》(*De oratore*)及《論雄辯教育》(*De institutione oratoria*)中提及賽普西斯的麥卓多羅斯(Metrodorus de Scepsis, 約西元前 145-西元前 70)的驚人才

<sup>3</sup> 徵引自薛綯譯，2007：17。本文有關「記憶術」之內容均據此書延伸而成，除引文或關鍵概念外不再另行加註。

能，說他甚至能在黃道十二宮之中找出三百六十個場所，並將每一個場所扣以一個相呼應的影像（薛綯譯，2007：38-39）。換句話說，記憶術不只是協助記憶的技巧，它藉由想像力將視覺影像轉化為內在影像(*images mentales*)，其「透過影像思考」的內涵及作用也體現在另一被緊扣在此修辭學傳統與「詩畫等同」脈絡中的重要作品—《影像》(*Eikones*)—上，不但彰顯了西方世界宇宙觀與對影像的看法，更因其「以言詞對應畫作視覺效果」的特質而踏入了藝術史學研究的第一步。

《影像》的作者是古羅馬雄辯家老費洛斯塔特(*Philostrate l'Ancien*, 約165-約250)<sup>4</sup>，他在〈序文〉中指出，這些和64件畫作<sup>5</sup>有關的「敘述」是為了一群拿坡里(Naples)運動會的年輕參賽者所作的「譯者練習」(*exercice d'interprète*)，從而使他們學會「判斷」(*juger*)與「詮釋」(*interpréter*)<sup>6</sup>。小費洛斯塔特(*Philostrate le Jeune*, 約190-約250)在提及《影像》一書時更關鍵地指出，此書隸屬於「對於圖畫作品的敘述」(*graphikês ergôn ekphrasis*)(Lissarague, 1995: 82-83)。從老費洛斯塔特「雄辯術教師」的身份與《影像》承襲荷馬的「敘述」文類出發，《影像》與修辭學之間的關係清晰可見。因為所謂「敘述」(*ekphrasis*)，正是古希臘人極之喜愛的文類，「亦即描述某物件，特別是裝飾此物件的素材」，「經常用在精心製作的物件如兵器、刺繡衣物或藝術品，繪畫或雕塑上」(Daude, 1995: 24)。而「敘述」的

<sup>4</sup> 首先在出生地蘭諾斯(Lemnos)教授辯論術，後往羅馬執教，老費洛斯塔特隸屬於第二代詭辯派。與希臘古典時期重視政治、大量崛起於佩洛奔尼薩戰爭(西元前431-404)且受蘇格拉底強烈抨擊的第一代詭辯派相較，第二代詭辯者(*sophiste*)不是強調技術與實務的哲學家而是文學家或辯論家，關注的是掌握言辭的藝術、演說的優雅與完美的形式。

<sup>5</sup> 歷代研究者或將《影像》一書中說明緣起與繪畫崇高性的〈序文〉納入作品總件數、或將第12件畫作〈母牛通道〉(Le Bosphore)長達112行的敘述文字拆為兩件作品；又或者各版本中對於件數的註記與內容不符，近年來各專家再據老費洛斯塔特對於畫作排序的複雜結構與意義咸認應為64件無誤。而64件畫作中除2件靜物畫外，其餘皆為以神話或歷史為主題的作品，詳見Braginskaya & Leonov, 2006; Lissarague, 1991。

<sup>6</sup> 此為法文1991年版譯文(Lissarague, 1991)。1881年版原譯為「學習自我表達與品味養成」(*apprendre à s'exprimer et de former leur goût*) (Bougot, 1881)。本文《影像》一書內所有引文均譯自1881年版，不再一一加註。

最佳典範是《伊利亞特》第18篇(Lissarrague, 1995: 83)：荷馬(Homère, 西元前8世紀末)敘述火神受忒提斯(Thétis)請託，如何為阿奇里斯(Achille)打造一副全新的盾牌，並在盾牌上繪製一整個小宇宙<sup>7</sup>。就像荷馬「不滿足於描繪一個鑄好了的盾牌，還要敘述作品的創造」(Lissarrague, 1995: 83)，老費洛斯塔特在《影像》中震懾人心的「口吻」彷彿他也「在場」、他親見畫家的創作過程並且用雄辯家特有的創造工具—敘述話語(récit)—，「創造」了64幅「有聲畫」(peinture parlante)。

老費洛斯塔特在〈序文〉中開宗明義道：「不喜愛繪畫，即蔑視真理，即侮慢我們在詩人身上所遇到的相同美德—繪畫和詩一樣，令我們得以再現英雄的性格與行為。這也意味著我們不再重視比例的科學—而此乃藝術發揮其理性作用的癥結。更確切來說，繪畫是諸神的發明，就像大地上的原野乃由四季所繪。」老費洛斯塔特界定「繪畫即真理」，又指出畫家仿照四季女神為大地上色的行為來作畫，說明了繪畫及畫家之於老費洛斯塔特而言分具「神聖性」與「神性」。此說迥異於西元前4世紀柏拉圖的「幻象說」(illusion)，使雄辯家經由對於字語的支配創造一切（存在或不存在的）事物，並因之而躋身「造物主」(demiurge)之列，將其原義與柏拉圖所賦予的內涵相互串聯，貫穿工匠—詭辯家—詩人—畫家—諸神的五重身份，同時統合感性世界及智性世界<sup>8</sup>，在自我身份認同上遠遠超越蘇格拉底時代對於第一代詭辯家的訕

<sup>7</sup> 荷馬敘述盾牌上有天地、星月、銀河與海洋，其中有兩座城市，土地上、草原與牧場中有各式各樣的動物，人們在打仗、耕種、跳舞、哭泣……，勾勒出一個喧嘩、生動、充滿熱情與力量的世界。從古人宇宙論的角度切入，阿奇里斯盾牌上的圖案與宇宙的組成有關(黃道十二宮、神/人/動物、善/惡、戰爭/和平)。在造型方面，歷代陸續有藝術家試圖按荷馬的敘述「重建」圖像版本，最著名者為德坎西(Quatremère de Quincy, 1755-1849)與英國雕刻家弗萊斯曼(John Flaxman, 1755-1826)合作之版本，詳參 Belting, 1995: 357。

<sup>8</sup> “demiourgos”原指工人或工匠等以雙手工作者。柏拉圖在晚期對話錄《蒂邁歐篇》(Timée)中援引此一詞彙來指稱將混沌無組織的媒材採塑後使之成形、並因而創造宇宙的神祇。如此，藉由「造物主」的做工，不完美且持續腐壞中的「感性世界」(le monde sensible)不再只是「智性世界」(Idea)之倒影，相反的得以漸趨完善且與之合一。參法國國家研究院原典資源辭庫：<http://cnrtl.fr/definition/d%E9miurge> (瀏覽日期：2012年6月7日)



笑與輕視。再者，普魯塔克(Plutarque, 約 46-約 125)稱古希臘抒情詩人暨記憶術創始人塞莫尼迪斯(Simonide de Céos, 西元前 556-西元前 467)乃將詩畫等同的第一人：「畫家用色彩和構圖、詩人用字句呈現相同主題，他們只在媒材和模仿的方式上有所差異，在終極目的上卻是一致的。最使人信服的詩人是能夠表現生動情感和人物、使其敘述話語如詩般的那個人。」老費洛斯塔特不僅將繪畫與詩的地位並列，更要和普魯塔克筆下的「那個人」一樣，藉由對 64 幅畫作的生動敘述，讓年輕人了解詩畫可表現相同風格、能夠體現同樣的境界，教導他們像詩人和畫家一樣從深刻的視覺影像（或想像）出發、再透過影像創造與思考。

《影像》一書與「詩畫等同」、「詩亦猶畫」(ut pictura poesis)的修辭學傳統一脈相承。但「影像」中有多處啓人疑竇，使得老費洛斯塔特面前似乎不像有真實的畫作，而更像個「沒有影像的觀眾」(Lissarague, 1995: 91)。一是何謂「譯者練習」？究竟是用字句來「逐譯」影像、抑或是用影像來「逐譯」言辭？二是老費洛斯塔特循《獻給赫倫尼》及其後論記憶術專著的一貫作風，扼要假定情境或情節後，不把整組影像置放在明確場所中作完整安排；三是只在《影像》中簡短提及自身作為門客的居所、主人的私人藝廊，拱頂和廊柱，卻在敘述《影像》（或委人記述其敘述）的結構安排上大費周章。第二個疑點可以雄辯術教師所服膺的理念來作說明：教師應舉例指導學生組構影像的方法，鼓勵學生賦予影像與場所個人觀點並建構其記憶系統，而不應擬出千種影像與場所的制式連結，再讓學生生吞死記（薛絢譯，2007：24-25）。在《影像》結構方面，老費洛斯塔特藉由〈序文〉與最後一幅畫作〈四季〉的遙相呼應、64 幅畫作間各類大小主題的對稱、畫中人物在境遇或命運上的對應，以及各敘述群組斷句、字數、行數方面的均衡性等種種繁複龐大的組織<sup>9</sup>，掌握了「模擬」(mimêsis)的精髓——亦即他自行創造了複本

<sup>9</sup> 詳 Braginskaya & Leonov, 2006。兩位作者指出，《影像》書中多句語義學韻腳違反西元一世紀的傳統規範，初步研究與中世紀的複調音樂(la musique polyphonique)相仿，有待中世紀學家藉由數祕學(Numérologie)與音樂學文獻作跨領域比對後或能有下一步進展。

(doubles),而不僅止於呈現「正本」與「副本」之間的相似性(similitude)(Vasiliu, 2006: 126)。莫怪乎自文藝復興時期迄今,學者們始終對老費洛斯塔特敘述的真實性、64幅畫與其「美術館」是否真實存在過爭辯不休,其中有多位試圖找到相對應的64件畫作<sup>10</sup>、力證《影像》架構與各部件的「建築原理」(architectonique)、64幅畫與其展示空間的關聯性,有的抱怨老費洛斯塔特把拿坡里一座美術館中畫作的展示順序搞錯了,有的甚至企圖為《影像》一書「重建」其原有的「美術館」<sup>11</sup>。

《影像》一書所引發的爭議未隨我們對古希臘世界的日益理解而緩解,相反的因藝術史學及博物館學漸趨成熟後,從中得出的研究成果與跨界視點而尚無正解。從現今的定義來看,《影像》的藝術史學與價值,在於從每一畫作標題下構成的母題與圖範學(iconographie)的基礎圖庫;其次在於老費洛斯塔特時代的作者、聽眾和讀者從觀看到思想的一部「品味史」。至於《影像》的博物館學價值,老費洛斯塔特雖在64幅畫作的位置與結構上有縝密分類與安排,卻由於至今無法論證影像與場所之真實性而暫時從缺。《影像》帶給後世的反思不在其藝術史學價值,相反的正是這個「非實體」的部分,激起我們對於今日博物館連結場所與展示物件,在手段、意義及價值方面的探問。從《影像》64幅畫作的標題、位置與內容中,可歸納出前後連貫、間錯或遙相呼應的自然與文化、英雄之死、神之誕生、歷史敘述、嬉遊敘述等主題;姑且不論在記憶術的框架中,「場所」從西元前1世紀起即有「真實」與「虛構」之分(或之爭),我們很難相信(雖然也不能排除)老費洛

<sup>10</sup> 威爾克(Friedrich-Gottlieb Welcker, 1784-1868)及布龍(Heinrich Brunn, 1822-1894)均運用龐貝古城中發掘的壁畫比對老費洛斯塔特的敘述,但疑點在於,《影像》中的敘述與「龐貝四式」中「第二式」的壁畫特徵全然無涉;此外,西元3世紀的敘述,如何能與今人眼中西元前200年到西元1世紀之間的壁畫合併比較(Lissarrague, 1995: 88)?

<sup>11</sup> 各家觀點詳參 Braginskaya & Leonov, 2006; Lissarrague, 1995: 88。如歌德對64幅畫的真實性深信不疑,自1804年起擬定《影像》的重建計畫,上溯《影像》的拉丁原文與法國密碼專家暨煉金術士維吉內爾(Blaide de Vigenère, 1523-1596)的解讀,佐以歷代德國考古資料與圖像學文獻並對照文藝復興時期多幅畫作梳理各家對於《影像》的不同研究脈絡,最終以9大主題重組64幅畫作(Guillot, 2003: 127-138; Bryson, 1994: 255-283)。

斯塔特如此殷殷巧思規劃《影像》結構，為的是要替幾個年輕人「敘述」一座畫廊。老費洛斯塔特為「想要記住的事物」找到「可感知事物的影像或記號」，將之扣上「場所」組成具有說服力的內在視覺，讓它們將講詞的要義和詞句送到口中，藉此喚起聽眾敏銳的內在視覺，讓聽眾在羅馬建築物裡「走動」，「看見」場所、「看見」每個位置上的影像，同時學習措辭、鋪陳、結構、組織，與內容。《影像》的框架不止是修辭術或雄辯術，也是文學作品，而其各項文學特質<sup>12</sup>帶動聽眾對畫作更全面的感知，再反過來增強修辭或雄辯的說服力。《影像》的重點在於藉由說服力，老費洛斯塔特連結 64 幅畫與場所，要說服聽眾的「內容」是什麼。

我們所不能忽略的是，猶如博物館學雖可上溯至文藝復興時期的記憶術（詳參下節），記憶術卻非為博物館而設，就算《影像》的草圖真的是一座曾經存在過的美術館或老費洛斯塔特心中的虛擬美術館，老費洛斯塔特「敘述」的真正目的並不是那 64 幅畫作，更不是藝術史。無論是結合影像與場所的記憶術，或是《影像》的標的物，均為掌握「真知識」(connaissance du vrai) 的「七藝」(sept arts libéraux)<sup>13</sup>。易言之，說老費洛斯塔特詮釋畫家創作與畫作情節進行時的情境，因此使《影像》粗具「藝術評論」的雛形，不如說他從中闡述大宇宙 (macrocosme) 和小宇宙 (microcosme) 運行的法則相應 (correspondance) 的古代哲思，讚頌的是人類擁有神性的創造力；說他瞄準的對象是「64 幅畫作」本身，是以涉及今日定義下的「繪畫史」，不如說他藉由畫作的視覺特質，將歷史、文化與大自然的某些德行、概念或寓意，依托

<sup>12</sup> 如構思意象（在字義與字義間的關係上的邏輯運用）、對於體驗過的某些感官印象有完美的記憶、敏銳掌握字詞晦澀的意義、字詞的意義不能獨立於詩行之外、所有字詞都得儘量確實地捕捉啟發創作靈感的情緒或意象、嫻熟語法、語音（文字的聲音及其相互作用的音樂效果）、美的形式等（莊安琪譯，2007：66-71, 77-78）。

<sup>13</sup> 古希臘羅馬時代的「七藝」意指追尋真知的七條道路，囊括「語言的力量」（即「三道」，le Trivium）和「數字的力量」（「四道」，le Quadrivium），後於中世紀為大學教育奠定了基礎。「三道」係文法、修辭學、辯證法，是通往算數、幾何、天文及音樂等「四道」的基礎之路（董樂山譯，2002：18）。

在畫中英雄或神祇的形象身上，一如書名所示向我們揭露了其時影像的功能與定位。到了中世紀，這種看待影像的觀點和宇宙觀轉由「上帝的莊嚴」(Dignitates Dei)所統御，修辭學在此時被納入經院(scholasticat)，成為修士們宣道灌輸正念和申論德行的手段；為了層層體現經院派知識的整體結構同時有助於記憶，他們更加有系統地創造更多使人印象深刻的醜怪、趣致、荒唐的喻象（即我們今天口中的「繪畫」），並使之與各式真實或想像的「場所」結合<sup>14</sup>。當承載影像的物質本身尚未被重視、遑論從造型及風格的角度作有系統的歸納和整理；當影像只是像書本一樣「使得精神存在以及心靈活動有形可見」的知識載體，與托勒密王朝亞力山卓城「博物館」(Mouseion，即「獻給繆思的神殿」)作為「求真」與「繆思祭儀」載體的意義相近，博物館學和藝術史學均未能展開其實質意義上的生命之旅。

## 從「記憶的劇場」到「博物館」

在文藝復興時期，新柏拉圖主義<sup>15</sup>是哲學主流，服膺於此一思想的人文主義者們更進一步不再視修辭學為追求知識的道路或工具，反而以前所未見的自信，視之為將大宇宙收納到人類心智中的力量：他們結合宗教與玄祕學，反轉過來將具有象徵性、能夠呼應大小宇宙、並且觸動我們靈魂深處的

---

<sup>14</sup> 中世紀強調的雖是抽象的神學或倫理學，但如教宗果戈里一世(Grégoire le Grand, 590-604在位)所言，為了「教導無知者的靈魂」，中世紀「繪畫」承襲古代藉由有形物質寄寓的傳統，經院一方面為修士們編纂義理結合三種場所系統—宇宙(從四行到行星、從天使界到天堂、伊甸園、煉獄.....)、黃道十二宮或寺院—之圖集；一方面請「畫家」繪製教堂壁畫，而二者從概念到影像乃至場所之間是相互影響的。帕諾夫斯基(Erwin Panofsky)在1951年出版的《哥特建築與經院哲學主義》(Gothic architecture and scholasticism)中便指出，「哥德式大教堂的佈局是按照『一層層同類各部分相應的系統』，與經院派的知識總彙的結構是類似的(薛綸譯，2007：106)。」

<sup>15</sup> 麥迪奇(Medicis)家族的羅倫佐一世(Laurent le Magnifique)在1434年掌權後，新柏拉圖主義興起。羅倫佐一世按柏拉圖學院模式在翡冷翠成立學院、請文學暨哲學家費奇(Marcile Ficin, 1433-1499)翻譯古代新柏拉圖主義著作，確認宇宙有其秩序，將「『美』即通往『善』之路」、「美麗的事物即上帝的榮光」等理念置入天主教中，並將古代哲人所探索的民間祕學與古希臘神話納入新柏拉圖主義，從觀念到藝術表現，都消弭了「神聖」與「世俗」原本分明的界線(董樂山譯，2002：50-51；薛綸譯，2007：167)。

影像如字、物及圖像等，置入擁有完美比例的建築物中，施以咒語或法術以統御、汲取並驅動宇宙的力量，再藉由這「活起來」的一切為我們帶來天界的力量並且更深入地掌握、表現「真實」。即使早已佚失，卡密歐(Giulio Camillo, 1480-1544)獻給法國國王弗朗索瓦一世(François 1<sup>er</sup>, 1515-1547 在位)的「記憶劇場」(Théâtre de la mémoire)，仍能適切體現文藝復興時期的學者們如何嘗試把「可以在語言中表達的一切事物的永久本質永遠儲存起來」，「把外在的物種蒐集到內在的知覺中，憑技巧把心智運作整理成一個整體」(薛綸譯，2007：186, 368)：「劇場」反映神聖世界的均衡比例，是一個木製的半圓形空間、大小可容納兩個成人在其間走動，從高度上分成 7 階，共有 49 扇門、門上佈滿影像、也標上了描述影像的文字，而影像下方有抽屜，內有大量與影像相關的文件，可類比宇宙列序、神界系統及人類文明史……等系統。另外，繼弗朗索瓦一世在裝飾得美輪美奐、因而素有「小羅馬」之稱的楓丹白露宮中設奇珍館(cabinet de curiosité)後，北國慣稱的「藝術與奇珍館」(kunst und wunderkammer)自 16 世紀中葉起在全歐蔚為流行，麥迪奇的弗朗索瓦一世(François 1<sup>er</sup> de Medicis, 1541-1587)更根據 1550 年於威尼斯出版的《卓越的吉李歐·卡密歐先生的劇場要旨》(*L'Idea del Theatro dell'eccellen. M. Giulio Camillo*)，混陳各式自然、科學、歷史、藝術典藏於一幽暗小間中，室內則裝飾有千個世界的隱喻圖像—「真實的」物件已進入「場所」之中，而「場所」已因飾有精深奧妙的寓意畫及題銘(*impresa*)再成為具有象徵的實體。

「真實的物件」與「真實的場所」雖在文藝復興時期開始相扣，這些涵蓋各式物件的影像，以及將二者聯結起來的做法與目的，卻同時存在有多重形式與不同脈絡，導致亞歷山卓城「博物館」字義上的再生與變化，同時使人類自古以來的蒐藏天性遂朝向現代博物館的典藏與展示行為邁進。從 14 世紀後半起，陸續伴隨方言文學的興起、一連串的大興土木與考古挖掘、拜占庭帝國的流亡學者將整個古希臘世界帶到西方，義大利的人文學者們一方面對古代世界有了新的態度和觀點、融合古文與義大利方言連結自身與古代世界；一方面為了重新發現古代而證經補史、他們的書齋(*studiolo* 或 *musaeum*)

遂成了他們沈思、冥想、匯聚「圖書」與「物件」並使二者相互比對引證的場所。人文學者們成爲過往貴族與宗教典藏之外的「第三勢力」，集政治與宗教權力於一身的貴族們倣效人文學者設置了奇珍室，由其間產生了一波物件典藏的潮流，從義大利傳向全歐。如芒圖(Mantoue)侯爵夫人艾斯特的伊莎貝爾(Isabelle d'Este, 1474-1539)早在 1490 年與侯爵成婚後，便在城堡中改建了一個私人書齋，典藏其各式珍寶與古希臘羅馬作品，同時延請當代知名畫家爲之裝潢。西元前 4 世紀亞歷山卓城「博物館」原本匯聚學者以討論、冥思與教學爲目的，以圖書蒐藏爲主、物件爲輔的功能及意義隨著此一潮流逐漸轉變中。與此同時，賽歐斯的塞莫尼迪斯的記憶術傳統亦在「再生」之中，分享了「真實物件」與「真實場所」連結的互動與發展。如上述卡密歐的「記憶劇場」自命名至作用延續的仍是古希臘傳統，除了幾個具有代表性的影像外，雖未展示任何物件，卻將數千條古代偉大作家的語錄展陳在真實的場所中，彷彿意味著「真實世界中的物件在面對理型與知識時，顯得微不足道且無立錐之地」(Mairesse, 2004: 57)。但僅在卡密歐逝世後短短數年內，慕尼黑的巴伐利亞選帝侯亞伯五世(Albert V, 1550-1579 在位)由於在即位之初便將其位於維也納及萊茵蘭(Rhénanie)的屬地定位爲反宗教改革運動的要塞，並決定循羅馬及威尼斯案例善用古代文化彰顯其政治力量，於是在各式物件外積極展開古代藝術作品的徵集與典藏，自 1567 年起爲這批典藏設置專屬建物，且於 1580 年完成古代藝術館(Antiquarium)(Pommier, 2007: 319)。身爲亞伯五世的藝術顧問，奎奇柏格(Samuel Quiccheberg, 1529-1567)除負責爲其購置典藏並作分類外，又於 1565 年出版《題銘》(*Inscriptiones*)<sup>16</sup>一書，闡述其分類系統、分析選件原則、頌揚德國數位重要收藏家，並運用聖經中

<sup>16</sup> 本書全名爲 *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, Complectentis Rerum Universitatis Singulas Materias et Imagines Eximias, ut idem Recte quoque dici possit*，可譯爲「容納宇宙所有媒材與傑出影像的廣大劇場之題詞或標題，亦即貯藏巧妙製作或出色物件及稀有珍寶之所，使之在此劇場中匯集以在觀看或經常擺弄中快速、輕易、確實地獲得與其有關的獨特知識及令人崇敬的智慧」。因書名過長，故時常簡稱爲《題銘》(*Inscriptiones*)。本節與此書相關之內容均以 Mairesse (2004: 54-62)爲主要依據。

的字句稱許透過典藏獲取知識的行為，以及自己正在從事的工作。

奎奇柏格自詡為卡密歐傳人，雖沿用其「世界劇場」(theatrum mundi) 的概念，透過 53 個層次井然的題詞或標題使《題銘》與亞伯五世的各種典藏室相互參照，同時運用卡氏「七行星」的群組象徵提出典藏櫃與之相應的各種造型，但相較於卡氏真正的後繼者布魯諾(Giordano Bruno, 1544-1600) 在多本論文中詳列的難解喻象清單<sup>17</sup>，奎奇柏格的目的已不再是「藉由展品為形式化的概念作分類」，而是要「將典藏物件分門別類」(Desvallés, 2007: 51)。奎奇柏格將亞伯五世的藏品分為五種類型：第一類囊括亞伯五世的族譜、家族肖像、他的全部收藏，以及他之於其領地的種種作為如戰役模型、建築模型或各項儀式的相關物件；第二類是藝術相關書籍或人類製造物，如用木石、寶石、玻璃製成的雕像、工藝、傢俱、古錢幣和紀念章(numismatica)；第三類是大自然的創造物，如神奇的動物、水果、植物、動物標本、礦石與土、植物或松脂素描、化學用液體等；第四類是人類活動所需的工具，包含樂器、書寫、作畫、數學或醫學用具、兵器及衣物等技術及人類學物件(ethnographica)；第五類則為人類製作的影像，如油畫、水彩、版畫、紋章。奎奇柏格混陳物件與影像而未直接將書籍納入典藏之列，似乎將二者視為文字的替代物；又或者採取柏拉圖的觀點，將「人類製作的影像」視為「副本的副本」(copies des copies) (Mairesse, 2004: 59)。易言之，在這一套分類系統中，奎奇柏格翻轉了物件在古代「博物館」中的功能，使物件取代圖書而成為冥思、研究、討論與教育的核心，恰是義大利從學者的「書齋」延伸往「博物館」(musaeum)的歐洲北部版本。物件的重要性之於奎氏尚未及今日博物館所強調的「物質文化」，他重視的也並不是物件的物質性，其創舉在於透過物件提出一套新的知識保存與知識分類系統。至於油畫、水彩、版畫等「藝術作品」，對於奎奇柏格而言都只是和物件一樣擁有同地位的影像，和古

<sup>17</sup> 無獨有偶，布魯諾將他於 1582 年出版的首部論文《概念的影子》(De umbris idearum)獻給法國國王亨利三世(Henri III, 1574-1589 在位)，即弗朗索瓦一世之孫(薛綸譯, 2007: 252)。足見古代的記憶術與卡密歐「記憶劇場」的影響力。

代所認知的「內在影像」(images mentales)或「理想中的影像」(images idéales)已略有差距，但它們確是「副本的副本」，因為「影像能夠觸及所有主題，影像自身就能構成一座世界性的博物館」，尤其是版畫，從一塊銅版中誕生卻能化為無數在各處流傳，只是一頁頁薄薄畫有動物的紙，卻比一隻活生生的巨大動物便於陳設和保存，更重要的是易於取得且不若書本需要費時理解(Mairesse, 2004: 59)。

奎奇伯格的整套論述固然複雜，且由於卡密歐的記憶系統「自始便從權力的考量被籌劃，從理論上提供統治和駕馭宇宙知識的可能性」，因此無可避免只要與它沾上邊，便「成為帝國意識形態與神秘學的附庸」且晦澀難明(Stoichita, 1999: 148)。奎奇伯格的「劇場」和「博物館」卻是可互通代換的兩個詞彙(Stoichita, 1999: 148)，奎氏在著作中推崇並賦予亞伯五世「收藏家-造物主」(collectionneur démiurge)的身份，但同時也說明只要能「按照不怎麼困難的順序，大多數的東西都是可以愉快保存的」，而且能專攻某個題詞或標題所代表的領域，鼓勵富裕或小康者自由收藏(Mairesse, 2004: 55)。奎奇伯格對於典藏與博物館建築二者連結的觀點，以及有關博物館典藏完整的敘述、分類、展示、目錄製作的方法論，奠定其「博物館學」締造者的重要地位(Mairesse, 2004: 58-59)，然而更重要的是，在亞伯五世麾下，奎氏承襲記憶術與古代博物館的傳統，連結物件與場所，卻在「書齋」及「奇珍室」之間開創了典藏與展示的博物館建築新形態，為後世的博物館開啓了無限可能：在五大類典藏室之外，尚有圖書館、印刷廠、車床木工工作室、冶煉廠與鑄幣廠等小型工作室－展示室所構成的完整實驗室(Bredenkamp, 1995: 29)。亞伯五世的各類典藏或許仍為天界神物的倒影、或是從神界中意外濺出的火花或典型，藉由將它「還原」到神界的脈絡中，人類得以更深入了解原本上下互通的兩個世界；而亞伯五世的「博物館-實驗室」或者也能將掉落在塵世間的神界之物從渾沌中揀出，經奎奇伯格重整並建立新秩序後，搭配適切的場所便能啟動它原本的力量並敞開、重塑我們的視野和心智。但我們能夠確定的是，卡密歐或奎奇柏所謂的「世界劇場」到後來被稱為「博物館」，蘊藏了人類認為足以讓我們理解廣袤世界的影像、物件和概念，以及



人類為詮釋其理解而創造出來的思想、物件和分類方式，「是看見的世界，也是從高處看見世界的本質」，甚至是「從超過星辰的最高天界的智慧泉源所見」（薛綯譯，2007：186），人類對它的信念和期許一直到今天都沒有改變。奎奇伯格與亞伯五世的案例體現了新柏拉圖主義者強調「感性」(le sensible)就是「心智世界」(l'intelligible)的象徵，說明了何以截至 16 世紀末，大多數博物館及其內容物在承載了探索「真理」的秩序的同時，仍擁有文字無法盡述的「曖昧」特質。此一特質伴隨著文藝復興時期「藝術品」被等同於影像、物件到藝術品的漫長過程，一方面使博物館展示尚維持著古典時期與中世紀的口語-文學傳統，全面性地體現收藏者的心智及對萬物的整體感知；另一方面，「文字」的體系及功能在 15 世紀前半與 16 世紀中葉之間逐漸完備壯大，在其作用力反映在藝術品的典藏或展示上之前，必須先等「藝術史學」釐清它與文字及文學之間的關係才行。

## 藝術史學的萌芽與可測量的「視」界

文藝復興是個為創新而復古的時代，但即便同是復古、甚至具有同時性(synchronie)，往往也涵蓋不同理念和方向的創新。在「藝術與奇珍館」蔚為風潮之時，正是古騰堡(Johannes Gutenberg, 約 1400-1468)印刷術普及的時代，也是伊拉斯謨(Erasme, 1469-1536)、喀爾文教等新教教徒嚴禁偶像<sup>18</sup>的時代。古騰堡印刷術普及與新教主張帶來的最大影響之一，就是文字逐漸取代語言、抽象辯證邏輯重於喻象及聯想，口語溝通時明確的情境(包含手勢、語調、動作)在書寫時相對不復重要；書寫者的目的是儘可能將經驗、感情、邏輯、論點完整地傳達給讀者，文字的使用逐漸成爲一種媒介，而不是要完成的工作本身(莊安琪譯，2007：86-87, 89, 182)。而藝術家們自十五世紀初起藉由鑽研各種科學以提升自己專業地位的努力<sup>19</sup>，到了十六世紀已開花

<sup>18</sup> 所謂禁拜偶像，「對於外在和內心是一體適用的」，即使只是賦予天父一個老人的模樣，「藉想像在心中虛構的東西就是偶像」(薛綯譯，2007：350-351)。

<sup>19</sup> 如亞伯提在《論繪畫》中便一再強調，此書的「目的絕對不是老普林尼的繪畫歷史，而是對於作

結果，藝術贊助者們仰賴藝術家並以「美術館」為載體，回歸前述古代「詩是有聲畫、畫是無聲詩」的「詩畫等同」傳統。如1512至1524年間，義大利費拉(Ferrare)大公艾斯特的亞封斯一世(Alphonse 1<sup>er</sup> d'Este, 1476-1534)，為了使他的古典及當代收藏更加完備、更具傳承意義，聘請當代最著名的畫家來重繪曾在古希臘羅馬典籍中出現的「傑作」。計畫雖未完成，但提香(Titian, 1488/1490-1576)留下了三幅畫作，其中有兩件是按照老費洛斯塔特「影像」中的敘述所完成的：〈維納斯之宴〉(La fête de Vénus)與〈安德羅斯島民〉(Les Andriens)<sup>20</sup>。我們自然不知道老費洛斯塔特如何看待提香的畫作，但可以確定的是，學者及畫家們正在彙整、並比對古代四散在各種文獻中的斷簡殘篇及古典世界與中世紀的畫作，西洋藝術史學研究從繪畫主題到寓意的基本「資料庫」<sup>21</sup>正逐步建構中。換句話說，從此一計畫中我們可以看見藝術館其實和奇珍室相同，一個極為重要的典藏標準，就是能夠上溯古代思想脈絡的獨特「傑作」。雖然有著時間上的落差，但此一特點與印刷術所帶來的變革，以及紀伯提(Lorenzo Ghiberti, 1378-1455)與亞伯提(Leon

---

畫的藝術的全新檢視」，「我不以數學家的身分—而是像畫家一樣—談這些東西」(Hamou, 1995: 78)。

<sup>20</sup> 〈維納斯之宴〉又名〈獻給維納斯的贈禮〉(L'offrande à Vénus)。魯本斯(Petrus Paulus Rubens, 1577-1640)為向提香致敬，亦在1637年按《影像》中的敘述重新繪製了這兩件作品。

<sup>21</sup> 如里帕(Cesare Ripa, 1555/1560-1622)在1593年出版《圖範學》(Iconologia)一書，以羅馬字母編排，初版無圖片；1603年再版時，每個條目皆伴隨一個版畫圖片。雖然仍侷限於對人物畫的敘述，且近似於纂輯畫作的彙編(或百科全書)，卻是史上第一部「圖範學」(iconographie)著作，自1640年代起成為造型藝術創作者乃至文學家參照的對象，並在18世紀被視為「圖像學」(iconologie)的先驅。「Iconographie」與「iconologie」尚未有統一之中譯，「圖範學」一詞原為顧家鈞先生所創(顧家鈞, 2004)。本文稱「前圖意學階段」中有關藝術作品主題在事件與表現特質的確認部分為「圖範學」；將作品題材、題材的構成元素及主題思想三者之間關係的處理納入「圖意學」範疇；而對於處理作品中形式、技巧、題材、意象、寓意等文化徵候，或構成作品「象徵」的「價值世界」的部分，則以「圖像學」指稱之。上述定名主要依據為帕諾夫斯基1932年的《試論造型藝術作品有關敘述與其內容詮釋之難題》(Contribution au problème de la description des oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu)與1939年《圖像學研究》(Studies in Iconology)之三階段詮釋重點，併臺南藝術大學藝術史學系黃翠梅教授於教學及討論中，對於「圖範學」、「圖意學」及「圖像學」等三術語之界定。

Battista Alberti, 1404-1472)二位藝術家暨學者的研究和觀點，將後來的藝術史學帶向以「閱讀」及「定點」為主軸的科學特質。

雕塑家紀伯提在 1447 到 1448 年之交所撰寫的《評述》(*Commentaires*)，主要源自拉丁自然學家暨作家老普林尼(Pline l'Ancien, 23-79)的《自然史》。紀伯提用「生物演進」的邏輯類比藝術史與自然史，認為藝術的發展有所謂「進步」、「中斷」、「沒落」與「再生」的循環，並將「判斷」加諸於二者的具體事例之上，自此得以調整並再界定「品味」。然而根據近代學者的研究，此悉「誤讀」，以及後人對此「誤讀」的「再誤讀」。主要「誤讀」是，紀伯提忽略了老普林尼在「自然史」中論及青銅雕塑的第 34 書，主題是礦石與鑄熔(*alliage*)；第 35 書談及礦石與顏料，因此涉及繪畫與陶塑；第 36 書因以石材為主軸，故提供與大理石雕像有關的各式資訊—老普林尼與其時代思維尚非近現代的「藝術家-創作者」觀點，我們今天所認知的「藝術品」對他而言不過是大自然本身、大自然的構成物，以及人類對於大自然的運用(Seftis, 1995: 150)。此一觀念上的差異被後來的學者們繼承下來，並且加深進一步的「誤讀」：《自然史》中與「青銅技術」有關的 34 書中先提及，「各種技術(*ars*)在第 121 屆奧運時(西元前 296-293 年)中止(*cessavit*)，又在第 156 屆時(西元前 156-153 年)再次出現(*revixit*)」，老普林尼在其後幾段中說明這 140 餘年間的青銅雕塑均被鑄熔殆盡，但後代學者們卻直接解釋為「雕塑藝術在歷經 140 餘年的沒落後又再生」。猶有甚者，紀伯提在「評述」中多次使用的“*revixit*”一詞，皆被後人譯為「再生」(*rinacque*)(Seftis, 1995: 148-149)。由於在面對物質的觀念上、在對「技術」與「藝術」認知上的落差，以及對中立的「中止」、「再出現」等詞彙的誤解，遂構成藝術史學「重視經典」與「強調進步說」的特質，並對其後藝術史學的發展造成深厚的影響。

影響之一是，由於文藝復興復古及崇古的信念及表現使然，加上藝術家亟欲提升其地位，在古籍之中擇取有助達成其目的者卻忽略時人與古人對於

“βάνανσος”一詞的不同界定<sup>22</sup>，一部「進步的」藝術史只能是一個必然。無怪乎對瓦薩里(Giorgio Vasari, 1511-1574)而言，藝術必須歷經人類從童年、壯年到老年的三階段後，才能抵達「完美」的境地。其次，藝術與技術之分以及對於工匠身分的鄙視，使得學者們即使尊崇古籍，卻連老普林尼或古羅馬建築師維特魯威(Vitruve, 約西元前1世紀-西元前20)等人論著中有關雕塑或建築物質與技術層面的部份皆被忽視。「藝術史」與「技術史」既被嚴格地區分開來，間接構成直到今日仍根深蒂固的「大-小」藝術概念，而原本若將二者合併等同看待，或許「藝術史」的源頭將上推千餘年，而我們會有一部與目前截然不同的藝術史。最後，線性、以「大藝術」作品為研究主要對象的觀點，以及屏棄古代技術性文學(littérature technique)和與藝術有關的歷史性文學(littérature historique sur l'art)作品的選擇性做法，使撰寫《藝苑名人傳》(*Vies d'artistes*)的瓦薩里被賦予了「藝術史學之父」的寶座<sup>23</sup>，瓦薩里之前的「藝術史學」皆被視同不存在，藝術史學的誕生被推延到16世紀。雖然事實上，從西元前5世紀到西元1世紀之間問世的文學及歷史作品，在藝術發展與藝術家按地方流派分類的相關敘述上、在藝術家生平、其技法或作品特徵與藝術家關聯的歸因(attribution)上、對於藝術作品作出的價值判斷、相關敘述及相關語彙的運用上，以及從母題到圖像構成元素的分析等，皆為今日藝術史學研究的必備項目(Settis, 1995: 147-148)。然而，「藝術的生產乃人類文明之規律，創造一部藝術史卻是極之罕見的例外」(Settis, 1995: 152)，藝術史學的成立猶如卡密歐與奎奇伯格兩人的「世界劇場」中從影像到物件的焦點轉移，再如單點透視法則的有效性，同樣是觀點的問題，亦即明確動機與具體意識的「視點」問題。

<sup>22</sup> 指「藝術家」或「工匠」，對於古希臘人而言，兩者並無分別(Settis, 1995: 152)。

<sup>23</sup> 1550年出版的《藝苑名人傳》雖按古代「藝術家軼事」的體例撰寫而成，卻是時代的產物：16世紀的人文主義者們極端關注於國族意識，藝術成就成為全體社會形象的表述之一；隨各大公國間相互「比較」而來的「進步」概念也被挪移到足以代表「道德進步」的藝術表現上，而瓦薩里將「集體的時空存在」與風格、流派等藝術形式視為整體，並揭示二者之間的因果關係(Recht, 1997: 82-83)。

如亞伯提在 1435 年完成的《論繪畫》(*De pictura*)，使得藝術家的描繪對象在特定視點下是可被測量的，其透視法則在制定畫家/建築師/分析者，與研究客體之間的距離的同時，也使觀看者的視界成爲清晰有序的。「論繪畫」的架構是按照雄辯術的傳統鋪陳（第一卷述及繪畫的基本原理、第二卷談繪畫本身，第三卷則擴及畫家）而來，以拉丁文寫成並使用諸多隸屬於修辭學及文法學的字彙，說明了亞伯提與古希臘羅馬的人文主義傳統是一脈相傳的(Hamou, 1995: 69-71)。然而，雖立基於「宇宙與人類比例相應」(*univers proportionné à l'homme*)的信念，亞伯提結合幾何學與視覺效果(*optique*)，以「人」的特定位置、身長及視點爲中心，企圖呈現的卻是從「中心」出發的所有人事物，其相較於「中心」的相對距離、大小和外特徵，而且可以被測量、固定及系統化。這個透視系統甚至比人類的視覺感知還要精確可靠。例如爲了論證《論繪畫》第一卷中的概念，「繪畫是一扇向世界敞開的窗，此一典型[又如何]一點接著一點地和真實的視覺經驗相符」，亞伯提在第二卷中鉅細靡遺地從自己作畫時先畫出適切的大方形（確定畫作的尺寸）開始詳盡敘述，到消失線的建構（界定畫面上各人與物的寬度、高度和深度），再到如何安排畫面上人與物、人物與場景之間的關聯和比例。透過特定文字連結視覺(*vision*)與被表現物(*représentation*)，亞伯提賦予「字」高度的表現(*représenter*)價值、用「字」來使物件及藝術作品形象化，使「可見的」(*visible*)成爲「可閱讀的」(*lisible*)。亞伯提因此對其後藝術史學的研究視點、範圍、架構、方法及表現影響至鉅，他不單使藝術史的論述明晰、精確化，也致使論述中的繪畫、建築與雕塑都是使世界成爲「可閱讀的」主要方法(Bernier, 2002: 149-153)。再如同亞伯提在第一卷末強調的，他「未在行文風格上有所重視」，因爲他要的是「言論的清晰而非其裝飾性和完整度」。文字既按某一特定主題與視點而延伸鋪陳、古代第二代詭辯派強調詞語的生動說服力已被排除，文字存在與組構的目的又不是一一描述論點要義之外的「細節」，對於畫面、技法、風格乃至一連串藝術相關寓意、歷史及文化背景的分析或描述，都只能是「詮釋與選擇性視點的結果」(Bernier, 2002: 153)。換句話說，老費洛斯塔特爲「真知」找到相應的影像並扣上「場所」，讓它們將講述內

容的要義和詞句送到唇邊，藉此喚起聽眾敏銳的內在視覺，從而習得追求真知的方法已不再適用。從此必須在特定主題與論點的架構下，一一舉證論述、建構一個個縝密的小世界，其具高度表現性與方向性的文字可以簡練精確，但相較於讀者直接面對作品本身的多視角和多元感知，卻必然有著不能「完全」的缺憾。

我們因此可以說，亞伯提的《論繪畫》改變了古代及中世紀「喻象等同於物件」的詮釋方法，正式進入「文字等同於物件」的世界。就像卡密歐的「劇場」是「從高處看見世界的本質」，亞伯提的「繪畫是一扇向世界敞開的窗」，但依亞伯提的透視法則所製作的畫中世界，和依照其敘述方式所闡述的畫面是重疊的兩個世界。和瓦薩里的「藝苑名人傳」相同，亞伯提的視點與方法論對其時的畫家造成極大影響，但未能立即在「藝術館」這個統合世界與繪畫相應的「第三個世界」中發生作用，主要首先基於政教因素。原以拉丁文寫成的《論繪畫》於1547年才在威尼斯以義大利文版發行，方得以帶動一連串撰寫藝術相關理論的風潮；而有別於北方以影像論述作為宗教改革運動的利器，藝術理論是南方天主教國家—尤其是義大利—的專屬物，但藝術理論並非反宗教改革運動的直接武器，故藝術家們仍能以鑽研藝術專業為主體(Stoichita, 1999: 140; Deswarte-Rosa, 1991: 46)。其次，卡密歐的「劇場」由於承載了自柏拉圖到亞里斯多德哲學、神學及美學體系，而成為人文主義者們研究的核心，因此其影響力遠較於藝術相關理論為大。以畫家羅瑪佐(Giovanni Paolo Lomazzo, 1538-1592)在1590年問世的《繪畫的殿堂》(*Idea del tempio della pittura*)與朱卡里(Federico Zuccari, 1540/1541-1609)在1607年出版的《論繪畫、雕塑與建築原則》(*Idea de' pittori, scultori e architetti*)為例，前者終於用畫作取代「殿堂」中的影像及物件，而後者提出了一幅虛擬的「畫中畫」，畫中的藝術館擺滿了作為「上帝聖言」(Verbe divin)的畫作，二書著述目的雖是為藝術家提供精進雕塑、繪畫與建築等「美德」的方法，但在系

統與概念方面的樣板仍是卡密歐的<sup>24</sup>。在展陳手法方面，當波吉尼(Vicenzo Borghini, 1515-1580)為麥迪奇的弗朗索瓦一世規劃書齋與藏品時(1570-1573)，他主張櫥櫃與其上的畫作必須相應、應用「場所」來固定隱藏在畫作中的意義整體，同時亦強調卡密歐「切莫將影像盤繞在一團混亂中，或留下任何空白」的原則。此一觀點直到17世紀初，仍經常反映在藝術與奇珍館，或是從中旁分出來的藝術館(kunstkammer)或奇珍館(wunderkammer)的展示方式上(Stoichita, 1999: 147)。而作家暨收藏家芒契尼(Giulio Mancini, 1558-1630)在《論繪畫》(*Considérations sur la peinture*)一書(約1614-1621)中終於「擺脫」卡密歐，建議收藏家按畫作創作時代、其主題及畫家的表現性，亦即畫中人與物的起伏凹凸與光影明暗(modelé)來陳設畫作，我們可以說自此，藝術典藏與展示已開始成爲一種有待組構與再組構、充滿偶然性的彈性系統(Stoichita, 1999: 148)。這個開放性系統中的典藏與展示物件等待一個藝術理論以外的依據、一個定點，要將它們有系統地牢牢鎖在博物館這個「場所」中。

<sup>24</sup> 羅馬佐勾勒出「繪畫殿堂」的七根柱子，每一根柱子由一位藝術家及一個相對應的星宿作代表，再將七種繪畫的藝術往下分門別類，構成殿堂的牆面和拱頂：如米開朗基羅(Michel-Ange, 1475-1564)代表「比例」、卡拉瓦喬(Polidoro da Caravaggio, 1495-1543)之於「形狀」、達文西(Léonard de Vinci, 1452-1519)代表「光」、提香的「顏色」、拉斐爾(Raphaël, 1483-1520)的「構圖」、芒田納(Andrea Mantegna, 1431-1506)的「透視」，以及費拉里(Gaudenzio Ferrari, 1471-1546)的「動態」。羅馬佐的「殿堂」不是實體，是想象的內在影像，只有「上帝的選民」才能得見。選民可在心中讓「殿堂」一再重現，適切使用以使自己的繪畫臻於完美。羅馬佐認爲只要從各個藝術家身上選取並從中深入研習各式精妙之處，就能創造出完美的作品。然而其「選擇」(selectio)及「組合」(combinatio)的概念不僅承襲古代，卡密歐在其著作中亦提及宙西斯(Zeuxis)為描繪海倫而挑選克羅托內(Crotone)五名美女以擇其精華的故事，主張只有「組合的藝術」(un art combinatoire)才能邁向完美。而朱卡里在書中則將繪畫、雕塑、建築與「三道」及「四道」並列，同時將藝術提高到神學的地位，指出素描(dessin)為三種藝術及從農業到哲學的所有科學之母，是「理型」也是思想的物質形式，是知性之光、神聖火花，如同上帝毋須仰賴感官，素描在理性的靈魂身上是與生俱來的(Stoichita, 1999: 142-143 ; Deswarte-Rosa, 1991: 51-54)。

## 藝術史學與美術館展示的合一

作為一門學科，藝術史學論述結構的形成旨在為建構歷史敘述而服務；而「進步說」、藝術與技術的區分及定點透視法則的「視點」，為藝術史學的研究方法奠定了基礎，並影響其論述結構的形成。隨著藝術史學的成形，上述特質也和重要時代思維與學說一同體現在博物館及其典藏的分類模式上，並逐漸取代卡密歐和文藝復興時期的神秘學(occultisme)觀點。截至 17 世紀，博物館大致維持「考古/藝術」(今藝術類博物館)與「奇珍」(今自然科學類博物館)二脈的分流狀態，在展陳上則仍大致處於「滿佈」(horreur du vide)的狀態。但自 18 世紀後半起，開始有了突破性的變化，其主因有三。一是隨著私人典藏在 17 世紀逐一開放為公眾博物館，奇珍傳統又因囤積世間物資而違背「萬物虛空」(Vanitas)教理，以及不符經驗科學的實證原則，而使其社會功能越來越招致懷疑(Schaer, 1993: 31)。二是 18 世紀百科全書學派(encyclopédistes)對於「進步」的信仰，以及教育的改革，使奇珍傳統的「非科學性」受到抨擊，從而屏棄了「奇珍」的概念，從蒐藏「大自然完整清冊」的角度來區分典藏類別。三是溫可曼(Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)分別在 1755 年和 1764 年出版《對於模仿希臘繪畫及雕塑的思考》(*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*)與《古代藝術史》(*Geschichte der Kunst des Alterthums*)。我們因此可以看見，法國博物學家鐸班通(Louis Jean-Marie Daubenton, 1716-1800)自 1745 年任職於御花園(今法國國立自然史博物館前身)後，一方面以路易十五(Louis XV, 1715-1774)的奇珍館典藏為基礎，規劃了該館典藏的現代樣貌；一方面陸續設置礦物學館、植物學館及動物學館，分門別類建立物種的生命鏈<sup>25</sup>。而德國古錢學家柯勒(Johann David Koehler, 1684-1755)也在 1762 年的著作中，按典藏類型劃分圖書館、紀念章、畫廊、希羅美術館、自然史博物館與奇珍館。再以藝術類博物館為例，如烏非茲美術館(Musée des

<sup>25</sup> 此節中各博物館案例均出自 Schaer, 1993。



Offices)原先的「巴洛克式」陳列方式自 1769 年起進行大幅度的更動<sup>26</sup>：該館服膺於「專門性分類」(spécialisé)的理念，陸續將古代雕塑與「近現代」雕塑區分開來，並將畫作按流派分類，而各流派中的作品又按年代時序(chronologie)來陳列以便對照比較。烏非茲美術館的改革其來有自：繼布封(Georges-Louis Leclerc de Buffon, 1707-1788)的 36 卷「自然史」自 1749 年起陸續問世以來，18 世紀的百科全書學者們視「自然史博物館」這個「大自然的縮影」為「知識進步最美麗的化身」，而藝術類典藏的擁有者或管理者亦見賢思齊地試圖創造「藝術的縮影」(Poulot, 2001: 17-18)。更重要的是，溫可曼的藝術史學研究，進一步使得藝術作品成為證明其學理正當性的研究與傳播對象，藝術類典藏被放置到「進步式藝廊」(galerie progressive)之中，成為「說明」藝術史的「插圖」；而其藝術史論也體現在藝術作品的展示邏輯上，使藝術史學與美術館達成一種「合一」的狀況。

溫可曼是史上有意識面對藝術史、為其開拓道路並建立標竿的第一人：他解構古代世界並對時代展開分類與重整，連結歷史與文物之間的關係以對時間、流派與風格特徵做出分析，他對文物進行比較、歸納出有效特徵，將原本破碎四散的碎屑整合而為整體的評論原理與方法論。溫可曼所確立的「藝術-歷史論述」(discours historico-artistique)原則終於使藝術史有別於「藝術的文學」(littérature artistique)，但他並未將藝術作品獨立出來侷限地看待。相反的，他將研究對象納入風土(climat)、物質、乃至文明史的整體「有機」框架中，其思維仍源自啓蒙的人文主義精神(董樂山譯, 2002: 130)。溫可曼在建立藝術史學的過程中，雖無此意圖，但似乎預示了專業分工或知識專業的區分，將自 19 世紀中葉以降日益明顯，古人的諸藝(ars)或整體知識已無法全面性地被傳授或者接收，後人已經不可能完全了解掌握諸藝各式相關

<sup>26</sup> 除按瓦薩里「回顧性」及「評論式」的理念規劃，在廳中展示有希臘羅馬時代及文藝復興時期的「傑作」，以及為「傑作」專門設計的台座(la Tribuna)。所謂「巴洛克式典藏」，意指將所有不同類別的展示物件匯聚在一塊，每一廳都有絢麗的裝潢來誘發觀眾的情感和驚歎，彷彿自外於周遭真實時間的裝飾性大雜燴(Schaer, 1993: 40-41)。

詞彙的原本意涵。我們如何能夠理解，在西元前 5 世紀末、4 世紀初時，大量嫻熟「追尋真知之路」的作者文學的脈絡下撰寫飲食學史、烹飪方法史、馬術史、音樂舞台裝置術史、占卜史……，雕塑史或建築史不過是其中一種，撰寫的理由無他，只因爲它們「進入百科全書知識體系之中，並且隸屬於『我們能夠寫歷史』的人類精神活動範疇」？(Settis, 1995: 157)此外，來自「古希臘作品優越說」、「模仿說」與「理想美」等既定視點的詮釋，以及溫可曼承襲亞伯提用文字使藝術作品形象化的做法，使「他的敘述是一種概念上的模仿，和大理石的物質模仿互相競爭」(Belting, 1995: 354)，是否使藝術作品成爲溫可曼自身「理型」(idéa)的象徵，因而再次將我們導向一種「誤讀」？從這個角度來看，溫可曼的「模仿說」已與古希臘雕刻家李西普(Lysippe de Sicione, 西元前 395-305)從他的畫家友人身上學到的觀點——「應直接模仿大自然，而非另一個藝術家的作品」——相去甚遠。當溫可曼的影響力直接作用在美術館典藏的分類邏輯與展示邏輯上，就如同溫可曼的後繼者在接棒建立藝術史學科學性的同時，已經無法不再下分專業，美術館的展示也無法不聚焦於藝術作品這個「個體」與「個體」間的連續關係上。當古代和中世紀的「影像」已爲藝術作品所取代，藝術品與其「場所」之間的「超自然」關係卻也隨之消失。繼 18 世紀中葉起百科全書學派及溫可曼所帶來的影響後，18 世紀後半隨著藝術家對古代及個人作品展示的要求更形強烈、國族意識的崛起、王室將私人典藏開放給公眾欣賞並釋出空間成立公立博物館，各國展開了爲使典藏免於破敗、爲使觀眾便於參觀、爲使展示物件依時序排列、比較及對照的邏輯更加清晰而進行的展場改建計劃。18 世紀末的博物館已明確劃分爲藝術、歷史、自然史及技術四大類型，亦即藝術類典藏已與其他三類典藏齊平，它們都是「天才之成果」與「自由之資產」<sup>27</sup>。

到了 19 世紀時考古學與藝術史學分家後，藝術類博物館自身的劃分也日益精細，更下分考古博物館、人種誌博物館、中世紀藝術館、史前史博物

<sup>27</sup> Schaefer 引法國畫家巴比耶(Jacques-Luc Barbier-Walbonne, 1769-1860)：「天才之成果均爲自由之資產(Les fruits du génie sont le patrimoine de la liberté.)。」(1993: 67)

館、「當代」藝術館等新類型。在 19 世紀這個被繆塞(Alfred de Musset, 1810-1857)稱為「沒有形狀的世紀」裡，藝術類典藏先是向古代偉大文明致敬並建構國家正統歷史脈絡的載體，在歷經美術館與工業結盟以帶動工人階級文化素養的功能後，轉為藝術家才能與藝術價值的明證。溫可曼的影響力不但作用在典藏的分類邏輯與展示邏輯上，也體現在美術館外觀上：如巴伐利亞國王路易一世(Louis 1<sup>er</sup> de Bavière, 1825-1848 在位)在慕尼黑所興建的雕塑館(Glyphothèque)典藏仍完全依照溫可曼「古代藝術史」的原則陳列；直至 20 世紀，歐美各大美術館均按古希臘神殿、古羅馬萬神殿與帕拉狄歐(Andrea Palladio, 1508-1580)的建築式樣建造。在展示手法方面，藝術作品的風格特質、流派、藝術史學與美學哲學的發展則扮演舉足輕重的角色。整個 19 世紀中，從排除「花絮」以符合「高貴的單純」的新古典主義，到強調個人想像力與主觀性的浪漫主義，與貼近「個人」生命的寫實主義，再到印象派與當時學院派展示場所毫不搭調<sup>28</sup>的作品特質，畫作越來越需要觀賞空間，展示空間也益趨極簡。而美學哲學則與取代神學或宗教的藝術史學聯手，從溫可曼的「良好品味說」及「典範說」與康德(Immanuel Kant, 1724-1804)在《純粹理性批判》(*Kritik der reinen Vernunft*)及《判斷力批判》(*Kritik der Urteilskraft*)中的論點不謀而合開始，莫瑞里(Giovanni Morelli, 1816-1891)的藝術鑑定法、里格爾(Alois Riegl, 1858-1905)的「藝術意願論」(*kunstwollen*)及沃弗林(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)所仰賴的風格分析，也與席勒(Friedrich Schiller, 1759-1805)及席勒格爾(August Wilhelm Schlegel, 1767-1845)一脈的「藝術有其自主性」(*autonomie*)有關。如莫瑞里認為必須由藝術作品的細節中(如畫中人的指尖或耳垂)歸納藝術家相對於主流或時

<sup>28</sup> 19 世紀美術館展場的牆壁多為黑色或深色，光源為人造光，主要以縱向方式掛置畫作(直到天花板)，壓迫感極強。但傳統畫作或參展的學院派作品通常尺幅極大，外框又是厚重的金箔框，因此能夠「壓得住」這樣的展出環境。至於「輕飄飄」的印象派畫作，本身尺寸小，又需要天然光的照明來凸顯輕盈筆觸與鮮麗色彩，外框為配合作品用色多採簡單、輕盈、白色或淺色系，也需要淡色系或中性色調(如灰色)的牆壁襯托。與學院派磅礴的史詩式題材大不相同，印象派畫作內容又較為私密，因此掛在現代化、生活化的公寓裡會比掛在宮殿裡出色(Laneyrie-Dagen, 2004: 237)。

代風格的個人特徵；里格爾主張藝術史在某些層面上都是「脫離了其身處的環境，根據自身內在的需要與結構需要而運作」（李建群等譯，2007：134），每一件作品的特徵與風格是藝術作品從「觸覺」到「視覺」的發展規律中的必然產物；而沃弗林比較並歸納出一套歐洲兩個時代藝術作品的辨別特徵，可見、客觀、可證、科學，卻以「時代精神」（zeitgeist）概括藝術作品風格特徵之成因與其完成脈絡——他們都是經驗及實證主義者，就事論事以藝術作品為研究的核心，強調判斷源於觀察、蒐證勝於詮釋。然而，特徵及規律歸納的信效度來自於研究樣本的完整性，當符合特徵者即「傑作」而將「例外」屏除在外，反過來說，便是藝術史家的研究結果「認可」了「傑作」——即「傑作」立足於風格特徵歸納、排比的基礎之上而非從作品本身出發。再當風格分析與特徵的歸納成為「歷史的結果」的同義詞，意味著「『想像力的季節』結束，被『觀察的時代』所取代」（Belting 引德坎西，1995：353）。藝術作品既成為抽絲剝繭與獨立自成的觀看主體，又為了避免作品以外的陳設誘發觀眾錯誤的詮釋，並造成「沒有教養的觀看」（regard inculte），展示空間內延續過去藝術與奇珍館「駭人」的堆疊狀態自 19 世紀後半葉起漸次被「清空」，一路發展而為 20 世紀前半的「白室」（white cube）風格。

就在完全悖離卡密歐「藉由想像力收納宇宙」的「狂想」或「整體觀」之時，藝術史學反倒因此茁壯並成為線性或主題式展示邏輯與「白室」展示風格的主要依據。先是工業革命以降，許多美術館的主要媒材是從工廠中出產的玻璃及鋼構，輕盈、寬敞且採光良好，與前衛的現代作品更加相契，並且為立體作品爭取了更多「空間」。再從兩次大戰之間到 1950 年代，美術館對於展示物件運用成效的認知，與包浩斯(Bauhaus)極簡的審美觀，更使「白室」迄今仍屹立不搖：館方開始注意到，熱切地提供大量豐富作為學習素材的展示物件，反而有損於「非專家」型觀眾的吸收；而為了凸顯展示物件的藝術價值，物件周邊的裝潢佈置越來越簡單輕盈、觀眾移動及觀看的便利性被強化，中性的背景色調、盛裝物件的設備與照明則更加含蓄有致(Schaer, 1993: 104)。但總的來說除了少數例外，20 世紀的美術館展示在原則上並未脫離 19 世紀藝術類美術館的「傳統」樣貌：一是美術館典藏與陳述的對象

不脫所謂「傑作」，而「傑作」在表現特徵及風格上有其特定的規範標準與脈絡；二是藝術作品多自「場所」中被孤立出來，並按照歷史的線性模式陳列；三是美術館展示已然為藝術史學與美學哲學的「暗喻實體」(substrat métaphorique)，被視為呈現藝術史研究成果的載體，而藝術史學因與藝術作品相繫而應有的「修辭學力量」(pouvoir rhétorique)則被遺忘(Bernier, 2002: 150)。易言之，當美術館內的典藏或展示的「傑作」一律按線性或主題式的排列組合呈現出指標性的威信，觀看者很難刻意使其「超驗性」(transcendental)或「神聖的意義」(如作品在諸多古籍中多次出現、如受到藝術史學家的認可或肯定)不產生從原因到效果的移情作用，導致自行創造或追尋其他論據、賦予各種新論據之間適切的秩序、尋找與新論據相對應的風格特徵，以及呈現整體論述的困難度。弔詭的是，觀者在白室中與藝術作品面面相對，卻因為藝術史學與美學哲學論述的介入，形成一種布博爾(Martin Buber, 1878-1965)所謂的「我—它」經驗，將「我—你」關係降低為一種非個人的主體與客體經驗，結果是阻撓了「每一個具體的你都是看到永恆的你的一瞥」(董樂山譯，2002：277-278, 329)，同時捐棄了人文主義的價值觀。

然而與此同時，聚焦於圖像學的藝術史家瓦布(Aby Warburg, 1866-1929)、薩克斯爾(Fritz Saxl, 1890-1948)、帕諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)及葉茲(Frances Yates, 1899-1981)等，無法認同「風格學派」倒退將作品濃縮為一系列色彩和形狀組合的研究觀點。如瓦布以文藝復興畫中人物特殊的姿態為原點，發現畫家們並未「模仿」或「回歸」古希臘風格；相反的，在整體端莊穩重的畫面之下，畫家未曾言明的是，畫中人不自然扭動的身軀是由於抵抗並突顯律動與環境作用而形成的，而人體的律動來自人類與天界聯繫的本然需求—此種張力無法單單依賴視覺或科學來理解、此種「動力因」跨越文明與原始、神聖與凡俗，促使瓦布分析「我們最古老的符號是如何在各個不同時代翻新」，以及「他們的脫胎換骨又如何彼此連結、相互呼應」(黃芳田譯，2008：194)。如果說「瓦布得以解釋影像的非理性特質」(Koerner, 2003: 19)，那麼帕諾夫斯基為藝術史學所帶來的貢獻則是藉由「圖像學的闡釋使得文化價值具體化」(李建群等譯，1993：214)。瓦布

和帕氏「用圖像學的方法建構的藝術史屬於古典傳統的一部份」，其思想及方法論體現的，是古典傳統中最重要「人文主義價值」(李建群等譯，1993：214)。深知「研究人文學科的目的不是為了掌握它們，而是為了和智慧更接近」(李建群等譯，1993：214)，兩位研究者透過藝術圖像貫穿古代、中世紀與文藝復興時期作為與場所扣合的物件，以及從文學出發的影像之內在意涵，向我們揭示了整個值得亙古亙今不斷求索的大宇宙。乍看之下，後來居上的新藝術史、視覺文化及文化研究與瓦布和帕氏的研究體系，甚至與老費洛斯塔特的《影像》有異曲同工之妙。源於語言學、文學、社會學等科學(或從中汲取養分)的三個領域，從「跨領域」的視角出發，具有提供藝術史學多元觀點、激發展示新手法與新風格的潛能，儼然已為今日藝術史研究之顯學。但若不能審慎面對以下兩項藝術史學與博物館學研究的共同特質，許多研究的重要性將僅限於「作為 21 世紀人文主義危機的預告者」：一是藝術作品不僅從創造到觀賞自有其特殊框架與脈絡，且能啓迪靈魂、喚起意識，因此並不能夠等同於「一般」圖像；二是「仍要把人的意識看成是一種過程，而不是物體，不是簡單地可以歸結為它所依據的物質或社會環境的東西」(董樂山譯，2002：282)。美術館方面，於 2001 年開幕的藝術宮殿博物館(Museum Kunst Palast)可說是 21 世紀採視覺文化觀點，建構其典藏、展示邏輯與展示手法的最佳案例之一：首任館長馬丹(Jean-Hubert Martin)取消館內既有的部門(département)分類、排除按年代展示作品的模式，建立了邀請當代藝術家前來策劃常設展的制度<sup>29</sup>。這樣開闊的視野與作法為博物館學及藝術史學帶

<sup>29</sup> 藝術宮殿博物館統合原杜塞爾道夫藝術博物館(Kunstmuseum)中世紀至 19 世紀的典藏，以及藝術中心(Kunsthalle)的當代藝術作品，在前法國國立非洲與大洋洲博物館館長馬丹主導下，被定位為依照當代與當代藝術家「敏感度」而設的「藝術」館。馬丹延請藝術家與研究員合作，訂定主題、依「當代觀點」選取展示物件，如此不但可在不帶絲毫挑釁情緒的情況下，消弭觀眾與藝術史知識之間必然的連結、明確呈現當代人面對展品的態度與當代問題意識，還能夠幫助館內研究員以開放的態度，擇定即將入藏的非西方文物。由馬丹所策劃的開幕特展——「世界的祭壇」，能更進一步說明馬丹的藝術/文化觀。匯集 70 個來自 30 餘國、混合原作與複製品、從天主教到崇拜搖滾明星用的祭台，「世界的祭壇」有兩個主要訴求。一方面要藉來自不同文化、不同風俗的祭台，來強調「相同物件、不同價值觀」的概念。另一方面，聚焦於「神聖」的意涵與博物館機制

來活潑的新生命，卻同時也暴露出藝術作品與觀眾連結的核心不再是「理型」而是「生活」的時代挑戰。

## 結語

這一篇藝術史學與博物館學極端簡略的生成與互動史，可以用捷克博物館學家史坦斯基(Stranský Zbyněk)在 1980 年時對於博物館學內涵的界定來概括：博物館是「人類的一種表達方式，也是人類記憶系統的局部的一個反映」，博物館學「蒐集和記憶有關的資料，幫助人們對人類社會有更深的了解」。史氏所下的定義，將我們召喚回博物館的源頭—繆斯的母親，記憶的女神。從源頭理解博物館的珍貴本質，為的不是要回歸到「影像」與「劇場」的世界，更不是要藉由博物館來彌補人類記憶的疏失—正如馬勒侯(André Malraux)在《無牆的美術館》(*Le musée imaginaire*)中所言，「記憶的疏失，任世上最大的博物館都裝載不下」。而是釐清正是在藝術史學及博物館學等專業奠基之時，古代為通往真知之路而將藝術品與其他影像同等看待、卻因而能整體地理解藝術作品的「非專家」已成空谷足音。「人文主義價值」的逐漸消弭並非藝術史學獨有的難題，最低限度相信我們位於當代的處境是獨一無二的、相信我們必須自己來找出新的價值觀和新的表現形式，正是「人文主義價值」的一種示現。但藝術史學必須正視它為謀求新出路而擁抱其他社會學科及研究方法的同時，因忘卻其研究價值與研究對象之獨特性所遭遇的窘境：如何藉由藝術史學的方法論，組構並賦予影像與場所當代獨有的形式及內容，一一綴補與過去斷裂的連續性；如何擴大我們對「責任」的界定，使我們的專業能力與了解「人」—包括其問題與其價值—之間維持著平衡關係。而博物館學研究者也能夠藉由藝術史學的他山之石，檢視美術館這個「傑作齊聚一堂而仍然有那麼多缺席傑作的地方」，適切地讓它用自己「殘缺不

---

的關係，試圖彌補信仰物件在博物館內，基於科學分類、歷史研究或審美價值，而必須犧牲宗教脈絡的遺憾—為了還原成一個個完整的祭壇，馬丹甚至將原屬於繪畫部門的雙連畫(diptyque)或三折畫(triptyque)取回組裝(Dagbert, 2001)。

全的可能」去「呼喚全部的可能」(Malraux, 1996: 13)。不只是「對話」,當藝術史學與博物館學、乃至與其他學科,真正能夠運用其專有媒材及立論合力認識、揭示並敞開人類的心靈世界,正意味著我們能將各領域的研究者所看到的世界,「結合在明白的關係之中,而不犧牲各自的獨立性和有效性的運動。如果能實現這一點,那麼就會為人文主義傳統打開一個嶄新的人類經驗前景。」(董樂山譯, 2002: 284)

本文多次指出當代藝術史研究重思辯、輕感性,重作品、輕整體,以及美術館展示以定點式或主題式思辨邏輯取代藝術作品框架整體脈絡的危險性。古人「大小宇宙相互映照」的理想既已不復可追,藝術史學者及美術館研究員們固然難以從知識的系統上、研究的方法上和展示的深度上再現瓦布的「記憶女神」計劃,然更應將藝術作品納入義大利修復哲學家布蘭第(Cesare Brandi, 1906-1988)提出的「三重歷史時間」之中同時考量,以求視點的挪移、對人的理解與視野的開闊:一是由作品本身及其創造者藉有意味的形式呈現出來的「內在時間」或「超時間」;二是從作品被製作完成、截至今日之前,作品被「確認」為「作品」的時間;第三重時間是作品在我們的當前意識中再「昇華」為「作品」的時間。這三個向度的時間以「作品」及各時代的不同的「觀眾」為核心,不偏離藝術史學的範疇、不將藝術作品縮限到「日常生活」的平凡性中,卻能擴大藝術史的範疇為一部「感知」(perception)作品不可或缺的「品味史」。簡言之,如同宮布利希(Ernst Gombrich)或弗里德(Michael Fried)在進行研究或評論時,強調觀眾感知作品的創作與影像時那一雙雙「眼睛」,以及觀眾在感知過程中所扮演的角色。從作品創造到流傳的過程中,觀眾的「眼睛」代表藝術家與觀眾之間的互動;作品乃創作者與流動時間及觀眾互動所產生的多重結果,它因而也是流動不息的「活物」。藝術史學與博物館學的任務不在還原(*restituer*)或再現(*reconstruire*)第一重時間;而在盡其所能保留、詮釋第二重和第三重時間,並且建構第三重時間,以使未來觀眾對於作品的還原、再現或再創造成為可能。建構這樣一部「品味史」,如同伯格(John Berger)所言,意味著「不斷取回(*resuming*)世上曾被活過(*being lived*)的生命歷程的任務」,使作品返回「人們生活經驗的脈絡」



中，使作品的「含混曖昧終於成真，得以被人們的回想反思(reflection)所挪用；它們所揭露、凍結的世界，變得馴服而可讓人接近；它們所蘊含的資訊，被人們的情感所滲透；事物的外在面貌，因此變成了生命的語言。」(張世倫譯，2009：284-285)

## 參考文獻

- 林雅琪等譯，丹托原著，2010。在藝術終結之後—當代藝術與歷史藩籬。台北：麥田。
- 李建群等譯，米奈原著，2007。藝術史的歷史。上海：上海人民出版社。
- 莊安琪譯，嘉納原著，2007。心智解構。台北：時報。
- 黃芳田譯，曼古埃爾原著，2008。深夜裡的圖書館。台北：台灣商務。
- 張世倫譯，伯格等原著，2009。另一種影像敘事。台北：臉譜。
- 董樂山譯，Bullock 原著，2002。西方人文主義傳統。台北：究竟出版社。
- 薛絢譯，葉茲原著，2007。記憶之術。台北：大塊文化。
- 顧家鈞，2004。淺介西洋藝術史。藝術觀點，23：15-18。
- Belting, H., 1995. Le musée et la conception du chef-d'oeuvre. *In*: Histoire de l'histoire de l'art de l'Antiquité au XVIIIe siècle (T. I), pp. 345-368. Paris: Klincksieck.
- Bernier, C., 2002. L'Art au musée. De l'oeuvre à l'institution. Paris: L'Harmattan.
- Bougot, A., 1881. Philostrate l'Ancien. Une galerie antique de soixante-quatre tableaux, Paris: Librairie Renouard. 網路版：  
<http://remacle.org/bloodwolf/roman/philostrate/table.htm> (瀏覽日期：2012年6月6日)
- Braginskaya, N. & Leonov D., 2006. La composition des « Images » de Philostrate l'Ancien, [http://ivka.rsuh.ru/binary/85345\\_7.1298804542.35663.pdf](http://ivka.rsuh.ru/binary/85345_7.1298804542.35663.pdf) (瀏覽日期：2012年6月3日)
- Bredenkamp, H., 1995. The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: the Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology. Princeton: Markus Wiener.
- Bryson, N., 1994. Philostratus and the imaginary museum. *In*: Art and Text in Ancient Greek Culture, pp. 255-283. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dagbert, A. 2001. Jean-Hubert Martin: inventeur d'expositions. Art Press, 272: 12-13.
- Daude, C., 1995. Interprétation, Evaluation: Le texte entre voir et dire. *In*: Interprétation, Evaluation, pp. 23-66. Paris: Diffusion Les Belles Lettres.

- Deswarte-Rosa, S., 1991. Idea et le temple de la peinture, II. De Francisco de Hollanda à Federico Zuccaro. *Revue de l'Art*, 94: 45-65.
- Desvallés, A., 2007. A propos de la définition du musée. *In: Vers une redéfinition du musée?* pp. 49-59. Paris: L'Harmattan.
- Guillot, I., 2003. L'ekphrasis dans les tableaux de Philostrate de Goethe. *In: Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, pp. 127-138. Clémont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Hamou, P., 1995. *La vision perspective (1435-1740)*. Paris: Edition Payot & Rivages.
- Laneyrie-Dagen, N., 2003. Lire la peinture, dans l'intimité des oeuvres. Paris: Larousse.
- Lissarrague, F., 1991. *La galerie des tableaux*. Paris: Belles Lettres.
- , 1995. Philostrate, entre les images et les mots. *In: Histoire de l'histoire de l'art de l'Antiquité au XVIIIe siècle (T. I)*, pp. 79-93. Paris: Klincksieck.
- Mairesse, F., 2004. Samuel Quiccheberg et le patrimoine immatériel. *In: ICOFOM Study Series-ISS 33 Supplement*, pp. 54-61. International symposium/20th general Conference of ICOM, Seoul, Korea.
- Malraux, A., 1996. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Michaud, P.-A., 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Edition Macula.
- Pommier, E., 2007. The beginnings of the European network of museums. *In: Finding Europe: discourses on margins, communities, images*, pp. 315-333. New York: Berghahn Books.
- Poulot, D., 2001. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*. Paris: Hachette.
- Recht, R., 1997. Histoire de l'art et patrimoine. *In: Science et conscience du patrimoine*, pp. 82-89. Paris: Fayard.
- Schaer, R., 1993. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.
- Settis, S., 1995. La conception de l'histoire de l'art chez les Grecs et son influence sur les théoriciens italiens du Quattrocento. *In: Histoire de l'histoire de l'art de l'Antiquité au XVIIIe siècle (T. I)*, pp. 145-160. Paris: Klincksieck.
- Stoichita, V., 1999. *L'instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève: Editions Droz.

Vasiliu, A., 2009. *Dire et voir: la parole visible du Sophiste*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.