

瓦薩利與沃夫林——藝術史中的再現論述與知識權力結構關係之探討
**Vasari and Wölfflin—A Study of the Interrelationship between
Representational Discourses and Power Structures in their Writings of Art
History**

陳秀文 Chen, Hsiu-wen

摘要

佛羅倫斯藝術家兼藝術史家瓦薩利（Giorgio Vasari, 1511-1574）因受梅迪奇公爵（Grand Duke Cosimo I de' Medici, 1519-1574）請託，集結義大利文藝復興時期藝術家的傳記而成之巨著《藝術家的生活》（*The Lives of the Most Eminent Painters, sculptors and architects*），奠定了最早的藝術史寫作體例，被後世譽為「藝術史之父」。瑞士藝術史家沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）在《藝術史的原則》（*Principles of Art History*, 1915）中根據文藝復興盛期到巴洛克的風格演化分離出五組對立的元素，並用以分析不同的藝術形式，對藝術史的科學研究貢獻卓著。瓦薩利與沃夫林對藝術批評史的重要性從此可見一斑。不過儘管如此，我們也不應該忽略其論述本身藉著藝術史觀與文明發展的聯繫成為一種意識型態的宰制工具，因而是意識型態機器的重要環節之事實。這篇研究除了從本體論、認識論與目的論的方向循序釐清他們各自的再現觀點，以及對藝術史書寫發揮的影響力，更關切的毋寧是深植其中的批評意識與權力結構的共生關係。唯有清楚了解在這一段建立自我的文化認同標準過程中，自我與他者的差異性是透過何種方式被建構起來，乃至於又如何影響到其批評標準之建立，才談得上藝術批評的自主性發展。

Vasari and Wölfflin have played essential roles in the writing of the history of art. Vasari is known for his famous biographies of Italian artists, under the title *The Lives of the Most Eminent Painters, sculptors and architects* (1550;1568), dedicated to Grand Duke Cosimo I de' Medici. As the first Italian art historian, he initiated the genre of an encyclopedia of artistic biographies that continues today. The Swiss art historian, Heinrich Wölfflin in his *Principles of Art History* (1915) isolated five opposed factors which defined the difference between High-Renaissance style and Baroque style. His objective classifying principles ("painterly" vs. "linear" and the

like) were influential in the development of formal analysis in the History of art during the 20th century. Though presented as being unbiased, their texts are nevertheless intended as some political propaganda, which we are not supposed to overlook. This article is basically a study of Vasari and Wölfflin's perspectives of representation in context, through which we wish to reveal their proposed ideas and problems.

關鍵字：瓦薩利、沃夫林、線性、繪畫性、古典藝術、巴洛克藝術



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

前言

藝術史研究的對象範圍一般而言包含作者以及作品兩方面，並從而牽連出其他的研究面向，如歷史性的解釋和敘述藝術的發展，探討藝術與社會文化和其他精神現象的關係，記述藝術家的生平和創作，研究藝術作品的內容和形式等等。換句話說，藝術史研究的兩大對象是藝術作品和藝術家，同時和這兩者相關的所有問題，舉凡技法、鑑定、藝術市場、收藏、贊助、藝術情境等都囊括在藝術史研究的範圍內。¹ 依此觀點來看，瓦薩利與沃夫林對於我們理解藝術史這門學科來說，乃如他們各自所代表的對藝術家與藝術作品的認知，是意義深遠的；雖然不管是前者的「模仿論」觀點，或者是後者的「形式論」，都難免各自的局限。

模仿論者瓦薩利

瓦薩利，出生於托斯坎尼的亞勒索（Arezzo, Tuscany），在佛羅倫斯學畫，受業於安德利亞（Andrea del Sarto）及其門人羅梭（Rosso）、彭托莫（Pontormo），是文藝復興盛期活躍於佛羅倫斯地區的建築師與畫家，他在當時受歡迎的程度，從完成的作品包括佛羅倫斯古宮的濕壁畫、羅馬梵諦岡的雷加廳、坎且利亞宮的百日壁畫，以及亞勒索的瓦薩利博物館可見一斑，不過今天看來，真正讓他留名後世的其實是他為梅迪奇公爵撰寫的著作《藝術家的生活》。² 該書在 1550 年首版時收錄了 120 位藝術家傳記，十八年後再版時，修改了局部內容之外，又增列了 30 位藝術家。瓦薩利因為此作享有「藝術史之父」的美號，³ 而其實早在他之前，已有吉爾柏提（Lorenzo Ghiberti, 1378-1455）和阿爾柏提（Leon B. Alberti, 1404-1472）等人做過類似的「藝術家美學」評述，只是真正論起文筆、藝術觀點和對文藝圈的見聞，瓦薩利都是一時之選，即便與當時的政教互動情形也是如此。⁴

瓦薩利跟當時文藝復興學者想法一致，都認為古典時代的美術一度達到巔峰，可惜中世紀時期因蠻族哥特人、汪達爾人相繼入侵，加上基督教盲目破壞偶像，藝術陷入空前浩劫，一直到文藝復興才重現復甦的景象。復古的革新運動首先在托斯坎尼（Tuscany）藝術家奇馬布耶（Cimabue, 1240?-1302?）與喬托（Giotto, 1267-1337）身上萌芽，接著又在與瓦薩利同時代的米開朗基羅身上開花結果，他稱之為藝術的「再生」（Renaissance）。

此外，他相信藝術的性質如同人的身體和其它事物，也依循著誕生、成長、衰老和死亡的過程。於是又按照「初生期」、「成長期」、「成熟期」的概念，把十

四至十六世紀以來的藝術發展區分成三個階段。在由奇馬布耶與喬托等人構成的第一階段，他認為作品儘管優異，缺點更多（如喬托把人的眼睛畫成杏眼）。第二階段已有明顯進步，惟強調嚴謹規律，有失靈活。到了第三階段，藝術家各方面的經驗日見純熟，又恭逢其時親眼目睹（老普里尼（Pliny the Elder, 23-79）著作中提到過的）《勞孔》（Laocoon）等出土古物，終於能夠精準再現且不失自由表現，套用瓦薩利的話，此時「作為自然的模仿者，藝術已經盡其所能，達到了登峰造極的境界，以致於我們如今不是奢望它進一步發展，而是憂懼其衰落。」⁵ 菲迪亞斯（Phidias）和阿庇勒斯（Apelles）等希臘藝術家，儘管是古典藝術劃時代的標竿，在瓦薩利筆下，猶不及第三階段的米開朗基羅、拉斐爾和達文西這些「獨受天恩」的神人。如果說還有甚麼能像自然的造化那般令人讚嘆的話，就是這些大師們的出神入化的模仿，例如他對達文西的《蒙娜麗莎》之描述，就是很好的說明。

在楓丹白露法蘭西王的收藏裏，有一幅專為法蘭斯柯·德·喬宮朵之妻蒙娜麗莎所畫的像，他足足花了四年功夫仍沒有完成。如果有人想知道藝術能把自然模仿到甚麼程度，大可請他去參觀這件作品，因為達文西已把人物每項細節都生動描繪出來。畫中雙眼自然潤澤的感覺、四周的睫毛滲有薔薇珍珠色澤的眼瞼，都需要非常高明細緻的處理手法；濃密而疏淡的眉毛、娟巧的鼻孔、映著粉頰的紅唇，都像極有生命的機體；再近看喉頭凹陷處，幾乎可以感到呼吸的跳動；這幅畫能使每一位最自負的畫家喪失信心。⁶

黑暗之後的曙光

羅馬學者老普里尼的《自然史》（*Naturalis Historia*）一書中，記載了西元前五世紀古希臘畫家宙克西斯（Zeuxis of Ephesus）和帕哈休斯（Parrhasius of Ephesus）之間的一段競賽，他讚嘆前者所畫的葡萄幾可亂真，連小鳥都來啄食，但帕哈休斯更技高一籌，因為他畫的布料連宙克西斯的眼睛也分辨不清，只好甘拜下風。類似這樣以「欺騙眼睛」（*trompe l'oeil*）的技巧來論斷畫家技藝高下的作法，也出現在如下瓦薩利對喬托和奇馬布耶這對師生之描繪。

據說還是奇馬布耶的學徒時，喬托曾經開玩笑地在奇馬布耶所畫的人物鼻子上畫了一隻蒼蠅，因為他畫得如栩如生，奇馬布耶誤以為是真的，不止一次地用手去驅趕蒼蠅。⁷

曾經是光輝的傳統之寫照，再加上梅迪奇政權大力提倡，把圖像再現視作對

大自然的生動模仿並追求理想的造型美之古典概念，再度活躍於當時的佛羅倫斯地區，並不讓人意外，它不僅是瓦薩利的學說中強而有力的批評意識，當時人們所欽佩的畫家與評論家，也無不以寫實的逼真性作為藝術評價的最高標準，文藝復興時代義大利托斯坎尼地區的吉爾柏提、阿爾柏提、達文西和米開朗基羅等人，便都抱持著同樣的想法。不過儘管如此，若進一步追究的話，我們便會發現這並非純屬偶然，在這整個齊心架構佛羅倫斯光榮傳統與文化認同的過程裡，說穿了，其他文化其實是被當成一面拉岡(Jacques Lacan, 1901-1981)所說的「鏡子」，用來反映出權力意志所欲建構的自我形象罷了。

如果連續性的表象，乃是連貫的族群或國族文化觀念得以維繫的方式之一，那麼另一種方法就是文化與其週邊其他文化之間的區分……過程涉及的是投射性的認同作用或「他者化」……文化包含了廣泛複雜的言行舉止，其中只有一小部分被挑選出來，視為認同的要件。「他者化」的觀念指出了這些部份之所以被選出來，是因為他們可以用來與其他文化區別；這些特質形成了建構性的外在，或是定義性的邊界……我們傾向於將自身認同中比較差的部份移置或投射到他者身上，讓他們承受我們的失敗，或為之負責……這些強大的二元對立的操作，乃是稱讚一方體現了美德，而將每一種與之對立的邪惡編派給另一方。⁸

舉例來說，以古典傳統為依據的結果，不只是造成瓦薩利和當時評論家們不去思考文藝復興的藝術到底有多少是從中世紀那裡繼承來的，所以一味堅持圓形才是完美的，而喬托把圓眼畫成杏眼是不足取的，⁹ 甚至於像是以下一段瓦薩利對米開朗基羅的描述，這種只認為在十六世紀的托斯坎尼藝術才達到應有的完美性的「排他意識」，難免造成對義大利北方威尼斯和歐洲其他地區不同品味風格的藝術流派失之偏頗的評語(因此會被譏諷是為佛羅倫斯政治效命的喉舌也不足為怪)。

在著名的喬托學派啟發下，所有滿懷特質、活力的藝術家們，無不想向這個世界證明他們個人的才情，他們個個都企圖在作品裡反映自然的榮華，並儘可能地獲致對藝術的完整了解和體認。這時，仁厚慈藹的天堂主者俯視下界，發覺那些畫家們只是空有一份衝勁，他們背離真正的藝術，猶如夜晚之於白晝，地界四處充斥著沒有價值的作品。因此決定由天上遣下一位無所不能、無所不曉的藝術家，將我們從錯誤中拯救出來。他的作品指引我們如何獲得設計上的完美(包括輪廓線的勾勒，光線的掌握，以便在

繪畫上獲得立體的效果)，如何在雕刻上運用正確的判斷力，以及如何在建築上創造出合乎視覺美感而又安全舒適的房子。上帝還決定賦予這位藝術家道德哲學的知識和詩質的才華，使他在生活、創作各方面都能成為眾人讚賞追隨的目標。神又注意到在全義大利中，以托斯坎尼人在繪畫、雕刻、建築各領域貢獻過最多的心血，而且托斯坎尼的天才也最有名，所以選擇讓米開朗基羅出生在佛羅倫斯，希望自己能擁有一位子民，把已享盛名的佛羅倫斯帶到應有的完美境界。¹⁰

誠如我們所知的，中世紀哲學家聖·奧古斯丁（St. Augustine）不喜歡繪畫與雕塑，而偏好音樂與建築；仿羅馬式和哥德式建築之所以在當時蔚為風行，就是因為不帶自然模仿論的色彩。如果說中世紀的藝術處於宗教的百般壓抑之下，那麼文藝復興的藝術實際上也仍未完全擺脫政教勢力的主導，其中權力和知識結構的關係還要更複雜。此時如何在模仿自然中加入造型思考則變成了藝術家無上的追求，關於人的新概念與藝術的科學理論紛紛被提出來討論，從吉爾柏提、阿爾柏提、達文西到米開朗基羅，一直到瓦薩利，都可以看到這股思想的延續，乃至於後來的許多歐洲藝術批評家仍舊跨越不出此一思考框限，如：1627年貝羅里（Giovanni Pietro Bellori）的《現代畫家、雕刻家與建築家的生平》（1672）和凡曼德（Karel van Mander）的《畫家之書》（*Het Schilder Boeck*, 1604），其出發點可以說與瓦薩利的論著如出一轍；另外，培洛特（Charles Perrault）的《古代與現代之爭辯》（*Parallèle des Anciens Modernes*, 1688）則以藝術進化之說法為依據，認為歐洲巴洛克時代的藝術，係在恢復古典藝術之精神。¹¹

形式批評家沃夫林

從喬托到庫爾貝以來，畫家的首要任務便是把一個三度空間的幻象表現在平面畫布上。觀眾如坐在舞台前面觀看舞台上的影像般欣賞這些畫面；現代主義把這個舞台壓縮得越來越淺平，直到背景垂幕與台前簾幕合而為一體。¹²

在傳統藝術史研究中，再現自然的問題是藝術史的發展核心；換句話說，如何在二度平面上描繪出三度空間的實體，如何取得與自然更進一步的相似性是最根本的關切，當時不論是水彩畫或者是油畫，無不積極模仿戲劇和舞台的效果，非讓觀眾有身歷其境的感覺不可。¹³為了達到這層效果，藝術家們儼然科學家一般地探索視覺真實，研究人體解剖學、透視法則和光照與反射的效果。¹⁴到了現

代以後，「由於發明攝影技術，人人都有工具在手，得以重現視覺真實的任何一個側面。」¹⁵ 相似性再現的正當地位遭到前所未有的挑戰，隨後再加上印象派、後印象派、野獸派、立體派的相繼崛起，種種跡象均顯示出表現的方式業已凌駕了相似性的地位，研究圖像如何呈現世界或藝術家的「觀看方式」，變成了這一階段藝術史的優先對象。

瑞士藝術史家沃夫林是布克哈特（Jacob Burckhardt, 1818-1897）和海爾德布蘭（Hilderbrandt, Adolf Von, 1847-1921）的學生，¹⁶ 先後發表過《文藝復興與巴洛克》（1888）、《古典藝術》（1899）和《藝術史的原則》（1915）三本論著。在被譽為首開藝術史科學研究風氣的第三部著作中，他總結了從十六世紀高度文藝復興到十七世紀巴洛克的風格演化，從中抽離出下列五組概念，並從此發展出他的「對立形式循環論」。

（一）「從線性到繪畫性」（linear and painterly）：從可觸知的到不可觸知的，有限的到無限的，從對個別物像的描寫到把世界理解為一變動不定的樣態。

（二）「從平面到深度性」（plane and recession）：從把一整個形式的各部分簡化為一系列平行的面，到注重前後交錯以製造深度之效果。

（三）「從閉鎖到開放性」（closed and open form）：從規則性的構造、具有明確界線之構成，到不規則性的、非構造性的界線溶解不明的構成。

（四）「從多樣到統一性」（multiplicity and unity）：從使各部分擁有獨立性，形成多元的統一，到使各部分溶解在整體之中，形成單一的統一。

（五）「從清晰到模糊性」（clearness and unclearness）：從要求像事物本身那樣去表現它，到按照事物看起來的樣子去表現它。

以上五組發展相互平行、彼此相關，例如：「線性造形跟平面風格的緊湊空間階層有關；恰如構築上完備自足者，自然親近成分獨立和完全清晰的性質。另一方面，形式之不完全清晰性，以及因貶低各成份之價值而獲得的統一性，會自己跟反構築性的動態效果結合起來。」¹⁷ 值得注意的是，這裡舉出的十六世紀的古典藝術和十七世紀巴洛克藝術，他認為就價值觀點來說是相等的，換句話說，這裡的「古典」一字已揚棄了瓦薩利模仿論中預設的某種價值判斷之暗示，¹⁸ 而「巴洛克」一詞也不再帶有十七世紀初到十八世紀期間（相對於靜穆端莊的古典美術）那種「粗俗」的意味。¹⁹

巴洛克（或者稱為現代藝術）既非從古典晉昇上來，也非自古典衰退下來，而是一種全然不同的藝術。現代西方的發展不能簡縮為一條從興起、鼎盛

到傾頹的曲線，它有兩個頂點；我們可以趨向這一點或另外一點，但應該明瞭那是一項專橫的判斷，好比有人說玫瑰花的鼎盛時期是在花朵形成的一刻，而蘋果樹則在果實形成的瞬間，同樣是武斷的論定。²⁰

藝術就是「觀看的方式」

何謂 Representation? Representation 有兩個層面的意義：一是中文翻譯成「再現」的意思，意指再現自然、模仿自然；故與其再現的對象間有某種 resemblance 的關係。其二是不一定與自然有關的，故無 resemblance 的問題，近於中文翻譯成「代表」或者是「視覺表述」意思，指文字或圖像如何呈現世界、認識世界。²¹

根據瓦薩利的《藝術家的生活》，畫家一生的終極目的就是要創作出與外在現實更相似的畫作來超越前人，換句話說，「藝術就是對可見外貌和精湛技法的漸進式征服。」²² 這種絕對的標準卻是沃夫林排斥的，他說：「以品質和表現為對象的分析法，絕不可能論究事實，問題的關鍵……在於表現模式。」²³ 下文對此有更清楚的說明：

外行人會認為藝術家真正能夠毫無偏見地，在自然面前維持他個人的立場。不過，他表現的觀念是什麼，這觀念又如何在他身上發生作用，實在比他直接觀察所獲得的一切來得重要多了。（至少，只要藝術是創造性的及裝飾性的，但不是科學式分析性的，情形便是如此。）如果不知道用什麼方式去進行觀察活動，那麼觀察自然只不過是一項空洞的觀念罷了。²⁴

我們可將自己的喜好獻予主題，但仍然必須考慮到表現的有機體，往往是不相同的。很自然地，藝術在時光的流轉間，顯露了變化多端的內涵，但並不是表示在外貌上也是豐富多樣化的。言辭本身連同文法及句法都在變化，不僅如同大家所肯定的，不同地方有不同的發音方式，而且必然有它自己的發展過程。²⁵

對沃夫林來講，去分析一件藝術品的美，還不如去探討如何使美顯現出來的要素；按照模仿的內容去呈現自然，還不如分析不同時代表象藝術的感知模式。換言之，他不把藝術視作對自然的模擬（mimesis），而是一種「圖式」，一種「觀看的形式」；這種觀看的方式如同「語言」一樣，可能因為不同的風俗習性（具體來說即「時代性」、「民族性」、「地域性」）產生不同的發音方式與句法結構（但

最後仍會統一在時代的風格之下)。²⁶

上述的見解基本上可以在十八世紀浪漫主義的哥德 (J. W. von Goethe, 1749-1832) 和瓦肯羅德 (W. H. Wackenroder, 1773-1798) 等人對中世紀哥德藝術的重新評價, 以及稍後的里格爾 (Alois Reigl, 1859-1955) 與十九世紀中葉實證主義學者丹納 (Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893) 等人的學說中看到一些端倪。哥德在其《德國建築論》(1772) 中, 以他個人對德國斯特拉斯堡大教堂的感動為例, 駁斥將哥德美術視作野蠻德國樣式的古典品味。他提出中世紀的審美本質不同於客觀形態的古典審美法則之看法, 並以哥德美術是根源於人類內在靈魂或者感情所產生的主觀原理的藝術而加以擁護。²⁷ 瓦肯羅德稍後在他被視為德國浪漫主義的綱領性著作中, 也顛覆了至此為止一直是至高無上的古典主義者的看法, 揭示了一種時代樣式的相對性觀點。在他的《喜愛藝術的一位修道僧之心情吐露》(1797) 中可以看到如此的記述:「每一個地方, 因其環境的不同, 生長出只能適合其環境的花朵; 各種民族所在的國家, 也因此促使各種固有的藝術與美開花結果……不只是義大利的蒼空與莊嚴的圓頂和科林斯式的列柱下, 在像尖塔拱頂與雕飾著小波紋的複雜裝飾的建築與哥德的尖塔下, 也能生長出真正的藝術。」

28

里格爾的作品《後期羅馬時代的藝術》主要是記錄了由古代埃及到古典古代、後期羅馬以及中世紀的視覺形式之發展。其中他以裝飾紋樣為主, 建築、雕刻、繪畫等綜合性探討為輔, 試圖透過「觸覺性」和「視覺性」的分析來說明古代東方、古典古代、中世紀等三階段的風格史的內在發展關係。當時的美術史仍舊固守埃及美術為古典美術的前階段、中世紀美術為古典的衰頹之看法, 他卻獨排眾議, 認為後期羅馬時期的美術還是基於一種內在必然性的發展。²⁹

至於更早的丹納則先沃夫林一步提出「種族」、「環境」、「時代」(race-milieu-moment) 三大因素之說, 他指出若「要了解一件藝術品、一個藝術家、一群藝術家, 就必須正確的設想他們所屬的時代精神和風俗概況。」³⁰ 換言之, 藝術並非藝術家個人的產物, 而是現實文化、自然環境與一般精神的集體創作。「藝術家不是孤立的人。我們隔了幾個世紀只聽到藝術家的聲音; 但在傳到我們耳邊來的響亮聲音之下, 還能辨別出群眾的複雜而無窮無盡的歌聲, 像一大片低沉的嗡嗡聲一樣, 在藝術家四周齊聲合唱。只因為有了一片合聲, 藝術家才成其為偉大」。³¹

從哥德、瓦肯羅德到里格爾和丹納的分析, 一路到後來沃夫林的學說中, 可

以看出幾個逐漸成形的取向：（一）基本上已不再遵循古典以來的一元化標準；（二）文化傳統、國族認同與藝術品味三者間被建構成「互為表裡」的關係；因此（三）與其說是藝術家個人的才能受到重視，不如說是時代的「典型」。畢竟就像沃夫林在他的著作中揭示的，個人風格包含個人的情性之外，尚有個人成長的環境、文化、宗教……之影響的反映。

波提且利與克雷迪，儘管有諸多不同之處，依然都是佛羅倫斯人，跟任何一個威尼斯畫家比較起來，他們無疑在某方面是相似的。至於霍伯馬與羅伊斯達爾，不論多麼歧異，卻同樣是荷蘭人；而魯本斯與之對立的主要因素，乃由於魯本斯是法蘭德斯人。也就是說應該把學派、國家及種族的風格添加到個人風格裡去。³²

也因此，沃夫林強調比較霍伯馬（Meindert Hobbema, 1638-1709）與魯本斯（Peter Paul Rubens, 1577-1640）的繪畫，還不如比較前者與羅伊斯達爾（Jacob van Ruisdael, 1628/9-82）更為切題；畢竟魯本斯的繪畫，只有在當作法蘭德斯藝術用來界定荷蘭藝術的特徵時，才具有意義。換言之，與其說霍伯馬與魯本斯的藝術與詮釋之間有甚麼品質上的差異，不如說他們理解世界的方式截然不同。

安特衛普周遭那低平且延展的草地立即教人聯想到當地藝術家所呈現的荷蘭河邊牧草地，他們把一望無垠的寧靜表現出來。當魯本斯處理同樣的主題時，看起來似乎在描寫完全不同的景物，地面起伏如洶湧的波浪，樹幹急遽向上翻騰、葉簇凝聚成團；相較之下，羅伊斯達爾和霍伯馬變成同等纖細的側影畫家。並置而觀，荷蘭細緻，法蘭德斯堅實。魯本斯的繪畫飽含動勢，荷蘭畫家的設計，不管是丘陵的斜度或是花瓣的弧度，通常浮現出安靜的意味。沒有一株荷蘭樹幹會散發出法蘭德斯樹幹的動勢給人的那股戲劇性力感，連羅伊斯達爾那棵巨大的橡樹，立在魯本斯的樹木旁邊，也顯得苗條了。魯本斯把地面抬高，增加畫面的比重；荷蘭人處理天空和地面的關係時所用的手法大為不同，地平線往往擺得低，有時候乾脆將五分之四的畫面讓給空氣。³³

形式主義批評的先驅

英國形式主義藝術評論家弗來（Roger Fry, 1866-1934）曾經如此評論沃夫林，他說：

不同於其他史家，沃夫林博士了解藝術創作者的問題。他不止看出一件藝術作品裡面有甚麼，他還從藝術品的形式構造看出藝術家的精神狀況之作

用。事實上，他是由大多數藝術史家止步的地方開始。那些人認為只要說出了藝術品是何人、何時創作的就足夠了。他卻嘗試去說明為甚麼在某一時代，在某一環境下會產生出我們所看到的這些表現形式。³⁴

從藝術史寫作的觀點，沃夫林是最早將關注的焦點從藝術家轉向藝術品的先驅之一。「他由向來有關藝術家生涯、傳說的傳記研究、史實考證的年代記、圖像學的美術史中掙脫出，在貫穿每位藝術家之作品所表現的普遍樣式之開展中，賦予軌跡。」³⁵ 如果說瓦薩利為我們奠立了最早的藝術家傳記體例，沃夫林則是開啟了另一種可能性；前者的藝術史要說是一本關於人名的傳記，後者則是一部無關藝術家的記錄；對前者而言，藝術是藝術家個性的彰顯，所謂好的藝術就是那些征服了自然、巧奪天工的再現，對後者來說，則是民族精神的高度顯現，是時代的產物。

在瓦薩利的時代，天才是上帝「由天上遣下的一位無所不能、無所不曉的藝術家」，「genius（此處為「天才」之意）這個字的意思，不僅是我們今天最常聽到的指一個人地位的提高，而且含有一種思想的形式——天賦是創作靈感的源頭……藝術家是至高權力的管道，創作是神的禮物，想像力是神聖的火花。繪畫、寫詩或作曲的過程被認為是一種精神的體驗，藝術家沉緬於這種冥想的儀式中不可自拔。」³⁶ 在這種情況下，瓦薩利很難避免地會把達文西、米開朗基羅奉為典範，幾乎不見其短，對於兩人的評論也彷彿是在褒揚吻合己身品味的藝術。

相對於瓦薩利著眼在藝術家「個人」，沃夫林關注的方向顯然已轉移到「一般性」之上。「我們不想在此提供一則繪畫性風格的歷史，而是在探求一般概念。大家都知道朝向這目標的運動並不是單一的一項。」³⁷ 所以對他來說拉斐爾、提香、林布蘭特等人就算重要，也不在於其作品的特殊價值，而是在這些被視為開創者的卓越作品中，「趨勢」顯現得最清楚。而且即使擁有「非凡的個人特異性」，他們到頭來仍不免受到某種「必然性」的牽制。

達文西確知互補色出現在陰影裡，但他從來沒想到把這項理論知識應用到藝術上，真是奇特的事。阿爾柏提亦以同一方式發現走過草坪的人臉帶綠色，可是他似乎也認為，這事實與繪畫之間沒什麼相關意義存在。由此，我們了解光憑觀察自然，很難決定風格的形成，決定權往往在於裝飾性原則和品味的說服力。³⁸

在此，沃夫林明確地指出：「在本質上，所有的藝術概念都是根據愉悅的想法構成的……一種前進的藝術類型，為了追求新的逼真感以及新的美感，會解除

線條，代之以變動不定的團塊。」³⁹ 換言之，「繪畫性概念從觸覺的、造形的轉化到純視覺的性質，所依循的是一自然的條理，而且不能顛倒過來。」⁴⁰ 沃夫林和他的老師布克哈特一樣，都堅信每一西方風格只要延續一段相當的時日，一定有其古典紀元，同時亦有其巴洛克紀元。而古典藝術作為其中一端，「代表一種古藝術形式、一種原初的藝術，彼時的繪畫形式猶未確立」⁴¹，一旦形式傳遞得夠久，或者說活躍得足以產生巴洛克性能的形式之處，發展便能自我實現⁴²（因此，當現代美術的批評試圖以抽象表現主義的繪畫性來對抗歐洲幾何學性的構成抽象，藉此來聲張美國繪畫的主體性時，沃夫林的理論順理成章成了最得力的打手）⁴³。

風格史觀的問題

每一民族在藝術史上都有屬於它的紀元，藝術史似乎比其他史實，更能夠揭示一個民族的特性。義大利這個國家特有的要素，展現得最豐富的是十六世紀；對德國北部而言，則是巴洛克時代。在義大利，造形稟賦塑造了以線性主義為基礎的古典藝術；在北方，繪畫性才華首先在巴洛克風格裡，得到相當獨特的自我表現。義大利得以一度成為歐洲的藝術中心，自然是由於藝術史以外的因素所致；但是，可理解的是，於西方同質藝術發展的過程中，重心應該按照各民族的特殊才能去進行轉移。⁴⁴

以上摘自《藝術史的原則》一書結尾中的論述，提供了對沃夫林的世界觀與藝術史觀兩者間緊密聯繫適切的說明，根據這一套想法，一民族的藝術興盛與否，間接反映了它在這個世界上的位置（是支配者或是被支配者）。知名文化藝術史家宮布利希教授（E. H. Gombrich, 1909-2001）在〈追尋文化史〉（*In Pursuit of Cultural History*）一文中，曾以里格爾為代表的德奧風格史家與黑格爾的歷史觀之間的關聯性，對德奧的傳統藝術史觀察出嚴厲的批評（其所代表的精神史的美術史一派，與潘諾夫斯基所代表的圖像解釋學派，均分別從各自的立場來克服里格爾和沃夫林所代表的風格史美術史的不足之處）。他批評前者強調要以「風格」來呈現歷史，主張每一時期所有藝術的風格皆統馭在相似的時代精神之下，與後者推演歷史是直線的發展，且向一最終目的（end）前進，兩者在本質上並無二致；更進一步來說，深植於兩套觀點當中的德意志民族優越論與以西方文明的進程為歷史發展的最終依歸之論調，不但迎合了當時的帝國主義霸權心態，甚且有合理化帝國主義（強國、藝術進步的國家）對於弱國（在文明發展上不具任

何地位的國家)的侵略之嫌。

在中國歷史上，風格史的觀點曾一度引燃對二十世紀初中國近現代的藝術發展的高度期待，當年康有為、蔡元培、徐悲鴻等人標舉「寫實」的藝術，以為要恢復寫實性較高的唐宋繪畫，才能夠使藝術強盛，藝術強盛了，國家自然跟著強盛，無非也是受到風格史觀的影響。⁴⁵另外，誠如國內藝術學者謝東山在其著作《台灣美術批評史》中所理解的，十九世紀末二十世紀初明治維新時期，日本繪畫強調要有「日本色」，無非也是受到這種強調「時代性」、「地域性」和「種族性」影響下的結果，據此又建構出文展與帝展的審美判斷標準，以及初期學院教育的指導綱領。隨著日治時代台展的舉辦，這股影響力又輾轉介入台灣的官展，形塑出所謂的「南國地方色彩」風格的批評標準，其潛在的影響直到今天仍然十分可觀。⁴⁶

儘管存在著負面的影響，風格史觀也不乏正面的啟示。舉例而言，當代台灣美術史學家謝里法在撰寫《日治時代台灣美術運動史》緒言時曾慷慨說道：「藝術不是孤獨的王國，它不但直接間接地受到社會、政治、經濟以及氣候和地勢的影響，作品也永遠離不開對這一切的反映。」⁴⁷而且，相較於沃夫林用的「線性」(linear)和「繪畫性」(painterly)兩種對立原理，同時堅持所有文明的發展到了晚期均將以巴洛克風格作為依歸，謝相應提出了他折衷的「形」/「色」對立形式循環說。在同樣互為辯證卻不預設任何依歸性指標的基礎上，他認為當「形」的發展步入成熟，人們的興趣便自然從「形」轉到「色」，反之當「色」得到充分發展之後，「形」的追求又會開始出現，生生不息。

從野獸派到立體派是色彩的單元化走向造型單元化的歷程……野獸派登場的同時也正是立體派將要現身的時候。⁴⁸

當印象派發展到了明朗化階段的時候，形式逼使莫內的《睡蓮》、《教堂》和《乾草堆》等連作的現身，從此畫家手下所撥弄的是色光的調色盤，然後，當色光一躍而具有畫面主位的時候，必然非得在秀拉以極端公式化的秩序中獲得歸宿不可，光的問題於是暫時有了著落。以後繪畫的發展便轉而朝形的問題再求出發，則借重了塞尚的眼睛重新發現到一個嶄新的天地，從此西方的現代繪畫又是一個新的機運。⁴⁹

普同到解放的時代

西方藝術在印象派興起之前……藝術家們相信，存在的真實性和造型藝術

的真實性是幾乎一致的。在西方古典經驗中，造型語彙的獨立自主產生了認識對象。造型語彙形成了一張毫無偏差的映像圖，在這張圖上面，「存在顯現了自身，表象得到了整理。」……然而，二十世紀的藝術已幾乎完全背離了這種認識傳統。十九世紀中期，印象派畫家開始發現自然的存在可以色點置換時，造型語彙重新發現了其古老的、神秘莫測的本質，而造型語言從此只以分散的方式而存在，它們被視為是歷史建構與沉澱出的東西。如果我們想要闡釋的話，那麼，繪畫就成了一個將被砸碎的圖像，以便我們能看到隱藏在其中的其他意義。最先意識到這個秘密的可能要屬後印象派畫家塞尚。最後，在康丁斯基的抽象繪畫裡，繪畫有時會成為一種只指明自身的表現藝術，在其中，意義並不需存在。正因為造型藝術不再是不變的顯義工具，而是以多樣性方式存在著，現代創作思考才遠離長期以來技藝的嚴格規範。事實上，現代創作思考著重於探討生命、慾望、存在等問題，而對圖像再現的古典任務只表現出次要的關心。⁵⁰

傅柯 (Michel Foucault, 1826-1984) 在他 1966 年出版的《詞與物》(*The Order of Things*) 一書中，根據他的考古研究，將十六世紀以來的西方文化發展劃分成「文藝復興時期」、「古典時期」以及「現代時期」三個認識型 (episteme)。在他的定義下，認識型作為不同科學話語之間的關係集合，就是西方文化特定時期的思想框架；一個時代的知識如何建構，人如何認識這個世界，乃至於人類如何思考，都不自覺地依其決定。

不同以往對歷史的延續性概念之理解，他否認三個認識型之間存在著連綿不斷的關係，並以發生在十七世紀中葉與十九世紀初的兩個斷裂作為三者的分渠：第一次的斷裂標誌著文藝復興時期的終結和古典時代的序幕，標誌著建構知識的相似性原則被同一性與差異性原則所取代，闡釋被分析所取代，以及詞與物從同一走向分裂；第二個斷裂則標誌著古典時代的結束和現代的濫觴，此時表象理論、語言都消失了，同一性與差異性被有機結構所取代，「人」的概念在此時首次進入西方知識領域。⁵¹

由上面引文關於傅柯的古典和現代認識型的扼要比較，古典時期意符與意指之間的一對一關係，因現代時期存在的概念與生命的知覺開始浮現而正式步入歷史。現代人的主體性在獲得舒展與發揮的空間之同時，造型符號隨之解放朝向多元化發展，乃至於宣稱不為任何再現目的而存在，在這波時潮中抽象藝術無疑是最具指標性的表現。若以傅柯的認識型為背景，就作為「現代性」理論依據的正

當性而言，沃夫林的形式風格分析與背後所揭櫫的意符（*signifier*）和意指（*signified*）的任意關係，因為更吻合現代的趨勢，理所當然會成為這個時代批評家的重要依據與代表性的論述。

結語

文杜里（Leonardo Venturi, 1885-1961）在他的著作《西方藝術批評史》中提出了檢視藝術批評所包含的三個主要因素：⁵²

- 一、實際的因素：來自批評目標即藝術作品本身的因素；
- 二、理想的因素：來自批評家的美學觀點，一般受制於批評家的哲學觀點、道德要求，簡言之受制於他所依附與盡力扶持的文化；
- 三、心理上的因素：取決於藝評家個人的特性。

依照這樣的說法，考量藝術批評的要件，除牽涉到作品本身的內外因素，如藝術作品本身、藝術家個性、文化脈絡，乃至於批評家的美學觀點、批評家個人品味等不同的面向，也應該被列入探索的重點。本文對瓦薩利和沃夫林進行之研究結果基本上也間接支持了這種看法。就如宮布利希所示，沃夫林儘管被譽為藝術史科學研究之濫觴，實未跳脫出德奧藝術史家的大日爾曼民族主義的意識型態之窠臼；而瓦薩利的藝術家傳記雖然提供大量第一手資料，可惜就像國內學者花亦芬所說的：「往往不惜扭曲、隱匿或添加史實，以符合其論述架構之所需。」⁵³ 近年來為此已不斷遭到後結構主義者的批判。⁵⁴

不容否認的，不論是瓦薩利或者是沃夫林，他們關於藝術世界的表述既「受到他個人身分的影響，同時也反映了這種批評標準產生的背景，以及包括權力在內的各種環境因素。」⁵⁵ 這樣的藝術批評如果要說有什麼不足或任何猶待商榷之處，「乃是建立在制定標準的價值取向和目的需要，而不一定就是藝術生產系統成員的集體共識。」⁵⁶ 換句話說，猶談不上是真正具有自主性的藝術評論（然而事實上，我們也無從把握是否真有「純粹的」藝術評論這回事）。

註釋：

1. arthf.npm.gov.tw/art/dc/d_types.asp?item=2052&D=
2. 除了這部藝術史之外，1563 年間瓦薩利也為梅迪奇公爵在佛羅倫斯創設了公認的第一間美術學院（*Accademia del Disegno*），傳授素描的課程，為日後法蘭西學院等學院美術人才培育教育政策與藝術家晉身體制管道奠下初胚。

3. 雖然欠缺現代鑑定設備，瓦薩利卻是最早一位研究 13-16 世紀義大利藝術，並把作品按編年方式列出來的人。見 Vasari, Giorgio, *The Great Masters*, Translated by Gaston Du C de Vere, New York, Park Lane, 1986, p.10.
4. 瓦薩利交遊廣闊，上至國王、教宗、主教、貴族，下至作家、詩人、哲學家都是他的相識，《藝術家的生活》中記載的一些藝術家，如提香、米開朗基羅等，也在其列。見 Vasari, Giorgio, *The Great Masters*, Translated by Gaston Du C de Vere, New York, Park Lane, 1986, p.11.
5. 見 Vasari, Giorgio 著，徐波、劉君、畢玉譯，《義大利藝苑名人傳：輝煌的復興》，武漢，湖北美術出版社、長沙文藝出版社，2003 年，頁 5。
6. 同上註，頁 173。
7. <http://www.efn.org/~acd/vite/VasariGiotto.html>
8. Crang, Mike 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，台北，巨流，2003 年，頁 221-222。
9. Venturi, Leonardo 著，遲軻譯，《西方藝術批評史》，南京，江蘇教育出版社，2005 年，頁 102。
10. Vasari, Giorgio 著，黃翰荻譯，《文藝復興的奇葩》，台北，志文出版社，2000 年，頁 35-36。
11. http://arthf.npm.gov.tw/art/dc/d_types.asp?item=2052&D=
12. 見 Greenberg, Clement 著，張心龍譯，《藝術與文化》，台北，遠流出版社，1993 年，頁 142。
13. http://arthf.npm.gov.tw/art/dc/s_days.asp?item=1116
14. 請參考 Gombrich, E. H. 著，林夕、李本正、范景中譯，《藝術與錯覺：圖畫再現的心理學研究》，長沙，湖南科學技術出版社，2000 年，頁 3。
15. 同上註，頁 4。
16. 布克哈特教導沃夫林文化史，海爾德布蘭教授他視覺史。
17. Wölfflin, Heinrich 著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》，台北，雄獅圖書，1995 年，頁 238-239。
18. 同上註，頁 39。
19. 對巴洛克一詞的貶抑，即使到了十九世紀中葉，在布克哈特的《藝術入門》中，巴洛克尚且被稱為文藝復興的「粗俗方言」。沃夫林的《文藝復興與巴洛克》，是橫跨巴洛克美術的最早成果，他主張：巴洛克是基於與文藝復興不同的固有視覺形式之風格。他的研究指出，巴洛克不只是一種義大利美術，甚而是遍及北歐的美術，其本身是一個相當普遍的時代風格。請參考神林橫道、潮江宏三、島本浣著，潘禧譯，《藝術學手冊》，台北，藝術家，1996 年，頁 55。
20. 同註 17，頁 39。

21. http://arthf.npm.gov.tw/art/dc/s_days.asp?item=1116
22. Danto, Athur 著，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，台北，麥田，2005年，頁85。
23. 同註17，頁36。
24. 同註17，頁241。
25. 同註17，頁238。
26. 與黑格爾一樣，沃夫林把藝術當作時代精神的產物，他的藝術史紀錄了時代風格的變遷。
27. 見神林橫道、潮江宏三、島本浣著，潘禧譯，《藝術學手冊》，台北，藝術家，1996，頁54。
28. 浪漫主義視哥德藝術為國民藝術，主要是因為當時正值拿破崙戰爭之後，希企統一的日爾曼民族需要一個能夠凝結生命共同體的歷史象徵，哥德藝術乃獲得廣泛的重新評價。但是哥德藝術根據今天的研究，卻不是起源於德國，而是十二世紀的法國北部。見神林橫道、潮江宏三、島本浣著，潘禧譯，《藝術學手冊》，台北，藝術家，1996年，頁55。
29. 同註27，頁30。
30. 引自 Taine, Hippolyte-Adolphe 著，傅雷譯，《藝術哲學》，台中，好讀，2004年，頁19。
31. 同上註，頁353。
32. 同註17，頁31。
33. 同註17，頁31-32。
34. Wölfflin, Heinrich. *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. New York: Phaidon Publishers INC, 1968, p.8.
35. 同註27，頁28。
36. Throsby, David 著，張維倫、潘筱瑜、蔡宜真、鄒歷安譯，《文化經濟學》，台北，典藏藝術家庭股份有限公司，2003年，頁119。
37. 同註17，頁57。
38. 同註17，頁72-73。
39. 同註17，頁41。
40. 同註17，頁41。
41. 同註17，頁39。
42. 可惜的是，沃夫林並未能針對這種「內在的必然性」提出具體的論據，更何況以我們今天的了解，藝術趣味的轉換未必循此邏輯；就像從現代藝術的一些實例看來，開放的形式也可能轉變回封閉的形式。
43. 同註17，頁242。

44. 同註 17，頁 246。
45. http://arthf.npm.gov.tw/art/dc/s_days.asp?item=1116
46. 謝東山，《台灣美術批評史》，台北，洪葉，2005 年，頁 352-353。
47. 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家，2006 年，頁 14。
48. 同上註，頁 22。
49. 同上註，頁 13。
50. 同註 46，頁 258-259。
51. 請參考 Foucault, Michel 著，莫偉民譯，《詞與物》，上海市，三聯書店，2001 年，頁 3。
52. 同註 9，頁 11-12。
53. 花亦芬，〈瓦撒利如何書寫喬托時代的雕刻史？——以〈比薩諾父子傳〉為中心的考察〉
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~huangkc/nhist/15-2.htm>
54. 這些批評主要可以歸結成兩個問題：首先，他們抨擊這些言論只把創作界定在特定的個人身上，以致於就算有人想要歸結出一個天賦的絕對標準，也無由入手。其次，藝術家的創作行為既受到社會與政治脈絡的影響，那麼，授予某些藝術品一個權威的象徵，或是給予某些藝術家一個天才的地位，最終是否也只不過是統治者的一種權力表徵？請參見 Throsby, David 著，張維倫、潘筱瑜、蔡宜真、鄒歷安譯，《文化經濟學》，台北，典藏藝術家庭股份有限公司，2003 年，頁 120。
55. 同註 46，頁 382。此段文字最早的概念是源自 Donald N. McCloskey et al.，《社會科學的措辭》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，2000 年，頁 85-86。
56. 同註 46，頁 367。

參考文獻

1. Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, 1940.
2. Brown, G. Baldwin ed, *Vasari on technique*, translated into English by Louisa S. Maclehorse, New York, Dover Publications, 1960.
3. Crang, Mike 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，台北，巨流，2003 年。
4. Danto, Athur 著，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，台北，麥田，2004 年。
5. Donald N. McCloskey et al.，《社會科學的措辭》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，2000 年。
6. Fernie, Eric, *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, London, Phaidon Press Limited, 1999.

7. Foucault, Michel 著，莫偉民譯，《詞與物》，上海，三聯書店，2001年。
8. Freeland, Cynthia, *But Is It Art? —An Introduction to Art Theory*, Oxford University Press, 2001.
9. Gombrich, E. H. 著，雨云譯，《藝術的故事》，台北，聯經，1997年。
10. Gombrich, E. H. 著，林夕、李本正、范景中譯，《藝術與錯覺：圖畫再現的心理學研究》，長沙，湖南科學技術出版社，2000年。
11. Greenberg, Clement 著，張心龍譯，《藝術與文化》，台北，遠流出版社，1993年。
12. Stangos, Nikos ed, *Concepts of Modern Art*, London: Thames and Hudson Ltd, 1997.
13. Taine, Hippolyte-Adolphe 著，傅雷譯，《藝術哲學》，台中，好讀，2004年。
14. Throsby, David 著，張維倫、潘筱瑜、蔡宜真、鄒歷安譯，《文化經濟學》，台北，典藏藝術家庭股份有限公司，2003年。
15. Vasari, Giorgio 著，黃翰荻譯，《文藝復興的奇葩》，台北，志文出版社，2000年。
16. Vasari, Giorgio 著，徐波、劉君、畢玉譯，《義大利藝苑名人傳：輝煌的復興》，武漢，湖北美術出版社、長沙文藝出版社，2003年。
17. Venturi, Leonardo, *History of Art Criticism*, New York, E. P. Dutton & Co., Inc, 1964.
18. Venturi, Leonardo 著，遲軻譯，《西方藝術批評史》，南京，江蘇教育出版社，2005年。
19. Wölfflin, Heinrich, *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*, New York, Phaidon Publishers INC, 1968.
20. Wölfflin, Heinrich 著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》，台北，雄獅圖書，1995年。
21. 花亦芬，〈瓦撒利如何書寫喬托時代的雕刻史？——以〈比薩諾父子傳〉為中心的考察〉
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~huangkc/nhist/15-2.htm> (accessed 2007/1/26)
22. 神林橫道、潮江宏三、島本浣著，潘禧譯，《藝術學手冊》，台北，藝術家，1996年。
23. 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家，2006年。
24. 謝東山，《台灣美術批評史》，台北，洪葉，2005年。