

再現經典：藝術、展覽和媒介——以故宮「山水合璧——黃公望〈富春山居圖〉展」和「山水覺——黃公望與〈富春山居圖〉新媒體藝術展」為例*

Representing the Canon: Art, Exhibitions, and Mediums
A Study on National Palace Museum Exhibitions: *Landscape Reunited: Huang Gongwang and Dwelling in the Fuchun Mountains* and *Beyond Landscape: Huang Gongwang and Dwelling in the Fuchun Mountains New Media Arts*

沈淑琦 / 中國東南大學藝術學院美術系副教授兼世新大學舍我紀念館協同研究員
Shen, Shu-Chi / Associate Professor, School of Arts, Department of Fine Arts, Southeast University, China & Collaborative Research Fellow, Cheng She-Wo Institute for Chinese Journalism, Shih Hsin University

摘要

博物館具有儀式化的功能，它是為儀式而建的世界。2011 年，國立故宮博物院和浙江省博物館合作，推出「山水合璧——黃公望之〈富春山居圖〉特展」，以及「山水覺——黃公望與〈富春山居圖〉新媒體藝術展」，後者以元黃公望（1269-1354）的〈富春山居圖〉中國古典美學為基礎，再現「經典」那些新視覺語言呢？本文引用西方現代藝評家格林柏格（Clement Greenberg, 1909-1994）提出藝術的「媒介特異性（medium specificity）」，探討從書畫藝術到新媒體藝術展品，如何再現經典創造新的視覺敘事和時空轉譯呢？以下說明：

- 一、引言
- 二、「古畫新語」：「山水合璧——黃公望的〈富春山居圖〉特展」與「山水覺——黃公望的〈富春山居圖〉新媒體藝術展」。
- 三、〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展的「媒介特異性」思考。
- 四、古畫新語的時空轉譯和新媒體藝術展品的展演意義。

* 筆者非常感恩匿名評審細心閱讀及提出真知灼見的批評和建議，改善拙文的美中不足之處，致以最誠摯的感謝。

投稿日期：112年8月13日；通過日期：112年10月13日。

本文肯定數位展品的積極意義，包括：創造性藝術品、重新定義藝術品、數位化的視覺敘故事等，但要避免重視各式聲光的裝置，而落入過度娛樂化的爭議，以及解決保存記錄的問題。本文也提出觀看在形塑博物館中藝術品的重要性，省思在儀式化的博物館下閱讀經典手卷時，如何回歸中國藝術史傳統觀看邏輯的問題。

關鍵詞：經典、新媒體藝術、媒介特異性、物質性、時空轉譯、博物館

Abstract

Museums hold ritualized purposes; they are worlds created for the sake of rituals. In 2011, the National Palace Museum (NPM) collaborated with the Zhejiang Provincial Museum in curating the special exhibition of *Landscape Reunited: Huang Gongwang and Dwelling in the Fuchun Mountains*, and it also presented *Beyond Landscape: Huang Gongwang and Dwelling in the Fuchun Mountains New Media Arts*. The latter, inspired by Huang Gongwang’s (1269-1354) masterpiece *Dwelling in the Fuchun Mountains* from the Yuan dynasty (1269-1354) recreated the “classic” using new visual languages. This study draws upon the concept of “medium specificity” in art proposed by Western modern art critic, Clement Greenberg (1909-1994), to examine how canonical works are recreated to produce new visual narratives and spatiotemporal translations via a shift from traditional painting and calligraphy to new media art exhibitions. Further analysis is conducted based on the following four sections:

1. Introduction
2. Modern Interpretations of a Classical Painting: *Landscape Reunited: Huang Gongwang and Dwelling in the Fuchun Mountains* and *Beyond Landscape: Huang Gongwang and Dwelling in the Fuchun Mountains New Media Arts*
3. “Medium Specificity” between the above Two Exhibitions
4. Spatiotemporal Translation of the Classical Canon and the Significance of New Media Art Exhibits

This paper affirms the constructive significance of digital exhibits, which include creative artworks, redefined artworks, and digitalized visual narrative storytelling, among others. Nevertheless, it highlights the necessity of avoiding an overemphasis on an array of audiovisual installations, as this may potentially lead to contentious issues rooted in excessive entertainment value, along with concerns related to their archival and preservation aspects. Furthermore, emphasis is placed on the pivotal role of viewer engagement in defining the artworks shown in a museum, proposing a thoughtful examination of the challenges inherent in returning to the traditional Chinese art historical viewing conventions when contemplating classical artifacts within the context of a ritualized museum setting.

Keywords: Canon, new media art, medium specificity, materiality, spatiotemporal translation, museum

Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak.

觀看先於語言，孩童先會觀看和辨識，後來才會說話。¹

一、引言

藝評家柏格（John Berger, 1926-2017）指出，觀看建構我們周遭的世界（surrounding world）的認知，² 我們用言語解釋世界，但言語永遠無法還原這個事實。觀者觀看的方法，影響我們對世界的想法，當公共美術館重新界定它展示品的內容，也同時將遊客到博物館所做的事重新概念化，³ 就是展現它以重新的看的方法，在定義和展示。可見，知識在博物館的傳播，是和展品物件息息相關的，透過展示，知識才得以被廣為流傳和散佈，博物館教育是帶有價值體系的意義，它負載的是知識背景和運作機制。⁴

中國藝術史家柯律格（Craig Clunas, 1954- ）曾指出，現代博物館學的觀念，強調收藏的觀念，不僅僅是歷史，更代表以「物」為中心，一目了然的真實展示。⁵ 博物館的展示，是透過視覺性的展覽為主，從一幕幕的「景」或「畫面」呈現內容，使得參觀展覽的觀眾，必然在「現場」觀看到展品、各種展示的布景裝置。⁶ 藝術品透過展覽陳列出現在公眾面前，透過觀賞、互動和展品產生對話、溝通和交流。博物館的展覽，具有強烈的「言語行為力量」，對於觀眾能產生強烈的說服作用，當觀眾進入博物館後，對於博物館會主動採取信任的態度，從而與博物館建立

相互認可的默契。⁷

如此被信賴的博物館場域，不僅僅是烏托邦（utopian），而且還是社會空間中的異托邦場所（heterotopic sites），為主體提供模擬掌控生活的手段和方法，也彌補日常生活中的矛盾和困惑。在博物館聲譽鵲起的機構空間中，博物館主體「看到（see）」的是一系列「鏡子（mirrors）」——彙集各種設備和欲望（devices and desire），表現出一種彬彬有禮的順序，使其成為中心的統一或一致性，並以可能的方式去構建或組合。博物館讓我們置身於畫面（picture）之中，教會我們如何呈現完美畫面（picture-perfect），⁸ 公共展覽（public exhibition）改變了觀者眼睛與藝術品的關係（the eye's relationship to art objects），⁹ 視覺中心成為關注點，在藝術品進入到博物館展覽空間和論述文本時，它在展覽的陳設、閱讀 / 觀看和本身的媒介特質，值得我們的審視和省思。

西方現代藝評家格林柏格（Clement Greenberg, 1909-1994）提出藝術的「媒介特異性（medium specificity）」，他宣稱：「…每種藝術都必須以自己的名義進行這種演示（perform this demonstration on its own account），…，而且是每一種特定藝術中獨特和不可還原的東西（unique and irreducible in each particular art）。」¹⁰ 他繼續談到：

藝術因獨特的「媒介特異性」，使藝術保持純粹（pure）的本質並在「純粹」（purity）找到其品質標準及獨立性。他舉十九世紀中葉為例，現代主義的繪畫雄心勃勃傾向在各自的差異中趨向於反雕塑的方向（in an anti-sculptural direction），繪畫應根基於它獨特的「物質性（materiality）」，強調平坦表面（flat surfaces）和抽象的繪畫特質。¹¹

7 張婉真，《當代博物館展覽的敘事轉向》，頁 221。

8 Donald Preziosi, edited by Sharon MacDonald, “Art History and Museology: Rendering the Visible Legible,” in *A Companion to Museum Studies* (Blackwell Publishing Ltd, 2006), pp. 52-54.

9 Gordon Fyfe, *Art, Power and Modernity: English Art Institution, 1750-1950* (Leicester: Leicester University Press, 2000), p. 57.

10 Clement Greenberg, edited by Francis Frascina & Charles Harrison, “Modernist Painting,” *Art in Modern Culture* (London & New York: Phaidon Press Limited), pp. 308-314; 309.

11 Clement Greenberg, “Modernist Painting,” p.309.

再現經典：藝術、展覽和媒介——以故宮「山水合璧——黃公望〈富春山居圖〉展」和「山水覺——黃公望與〈富春山居圖〉新媒體藝術展」為例
Representing the Canon: Art, Exhibitions, and Mediums A Study on National Palace Museum Exhibitions: *Landscape Reunited: Huang Gongwang and Dwelling in the Fuchun Mountains and Beyond Landscape: Huang Gongwang and Dwelling in the Fuchun Mountains New Media Arts*

博物館藝術展覽以不同藝術品類的「媒介特異性」展出時，塑造出那些差異性的視覺敘事語言和知識建構可能性呢？

本文以 2011 年 6 月 1 日到 9 月 5 日，國立故宮博物院（以下簡稱故宮）¹² 推出重要特展——「山水合璧——黃公望與〈富春山居圖〉特展」（以下簡稱〈富圖〉展），¹³ 與呼應的「山水覺——黃公望與〈富春山居圖〉新媒體藝術展」（以下簡稱〈富圖〉新媒展）為例，從展覽的藝術展品呈現的傳統紙材和當代科技媒介，思考藝術、展覽和「媒介特異性」的脈絡關係。

二、「古畫新語」：「山水合璧——黃公望的〈富春山居圖〉特展」與「山水覺——黃公望的〈富春山居圖〉新媒體藝術展」

元四大家之一的黃公望（1269-1354）是中國最富盛名的山水畫大師，他的〈富春山居圖〉為黃子久之冠，¹⁴ 在拖尾題跋上，也將〈富圖〉比喻為書法界的〈蘭亭集序〉，稱「…至若富春山圖，筆端變化鼓舞，又右軍之蘭亭也。聖而神矣，海內賞鑒家，願望一見不可得。…」。¹⁵ 除了本身記載題跋之外，藝術史家給予這幅手卷高度評價，例如：藝術史學家羅樾（Max Loehr, 1903-1988）在《宋以後中國繪畫，*Chinese Painting after Sung Dynasty*》，指出〈富圖〉在中國繪畫史上，據有近乎革命性的重新定位；¹⁶ 藝術史家高居瀚（James Cahill, 1926-2014）在《隔江山色：元代繪畫 1279-1368》，*Hills Beyond A River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty*》稱讚元黃公望達成革新（accomplish truly decisive, far-reaching innovations）

12 本文論述的故宮，是座落於臺北市士林區至善路 221 號，全稱為國立故宮博物院，文中簡稱為故宮。

13 何傳馨，〈山水合璧——黃公望與富春山居圖特展策展經緯〉，《故宮文物月刊》339 期（2011），頁 6-17。

14 黃子久為黃公望字，黃公望，字子久，號大癡，又號一峰道人。陳高華，《元代畫家史料彙編》（杭州：杭州出版社，2004），頁 572-576。黃子久之冠，見〈富春山居圖〉（無用師卷）本幅，為清乾隆（1711-1799）御識，梁詩正（1697-1763）奉敕敬書。

15 見〈富春山居圖〉（（無用師卷）拖尾，鄒之麟（1574-？）識。

16 Max Loehr, *Chinese Painting After Sung* (New Haven: Yale Art Gallery, 1967), p.3; 5.

山水畫藝術成就，影響後世深遠。…他的作品有劃時代的巨獻（epoch-making），並對明末清初的「正宗派」大師產生重大影響。¹⁷

藝術史家石守謙（1951-）指出黃公望的山水畫，雖深受元朝趙孟頫（1254-1322）影響，但畫的卻是他後來修道體悟所得的理想自然，〈富圖〉在現實中呈現出內在生氣，又有無窮變化潛能的境界，體現道教思想中對生命之核心理解的具體實踐。¹⁸ 學界對於黃公望的討論，還集中在他的道友交遊圈激發出他的雪景圖風格關係；¹⁹ 或討論後代藝術家，如：明朝董其昌（1555-1636）對他的摹仿學習後的繪畫風格創作。²⁰

大癡（黃公望，字大癡）在中國山水畫的藝術史上，佔有關鍵歷史地位，²¹ 晚明文學家和史學家王世貞（1526-1590）在《藝苑貞言》，就指出：「…山水畫至大、小李一變也，荊、關、董、巨又一變也，李成、範寬又一變也，劉、李、馬、夏又一變也，大癡、黃鶴又一變也。…」提出「畫史五變」，大癡體現捨棄南宋院體山水，回歸秀潤清麗的五代的董巨風格，卻又不忘接續北宋「小米」傳統的山水畫變革。²²

2011 年，故宮推出重要典藏——「〈富圖〉展」，²³ 與「〈富圖〉新媒展」，²⁴ 分兩期展出：一、「山水合璧——黃公望與〈富春山居圖〉特展」，重點是展出「本是同根生」的〈富春山居圖〉（剩山圖卷）和

17 James Cahill, *Hills Beyond A River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368* (New York: John Wacatherhill, 1976), p.89. 中譯本，James Cahill，宋偉航等譯，《隔江山色：元代繪畫（1279-1368）》（臺北：石頭出版社，1994），頁 109、111。

18 石守謙，《從風格到畫意——反思中國美術史》（臺北：石頭出版社，2010），頁 159、186。

19 陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，《中正大學中文學術年刊》16 期（2010），頁 193-220。

20 劉瑞蘭，〈從《重巒疊翠》和《傲黃公望山水》來看董其昌的「尚古」理念與實踐〉，《造型藝術學刊》（2011），頁 85-98。

21 故宮於 2022 年 10 月 5 日到 2023 年 3 月 21 日，舉辦「寫盡繁華——晚明文化人王世貞與他的志業」展覽，<https://theme.npm.edu.tw/exh111/WangShizhen/>，王世貞不僅是晚明藝文界領袖人物，還因熱愛園林，促成園林畫的流行，和旅遊風氣盛行的旅行類紀遊圖冊，形成贊助者影響創作的佳例。林麗江、何炎泉主編，《寫盡繁華——晚明文化人王世貞與他的志業》（臺北：故宮博物院出版，2022）。

22 徐邦達，〈黃公望和他的富春山居圖〉，《文物》6 期（1958），頁 32。

23 何傳馨，〈山水合璧——黃公望與富春山居圖特展策展經緯〉，《故宮文物月刊》339 期（2011 年），頁 6-17。

24 林宜仙、吳紹群，〈黃公望與富春山居圖新媒體藝術展〉342 期（2011.09），頁 108-115。

（無用師卷），創下兩岸〈富圖〉的合卷首例。²⁵ 二、「明清時期黃公望的影響」及「黃公望傳稱作品」等單元，及〈富圖〉輾轉流離的收藏史，根據元到清內府的收藏筆錄，展出〈富圖〉後世摹古仿本，還原元代黃公望〈富圖〉自古至今收藏史波折。

〈富圖〉是元四大家之一黃公望（1269-1354）晚年傑作，遺憾的是，十七世紀（1650）因收藏者雲起樓主人吳洪裕（1598-1651）壽終，以火殉〈富圖〉陪葬而遭憾事，幸好被吳氏家人相救手卷，但長卷已被燒成兩段：²⁶ 第一段，橫約 51.4 公分的〈富圖〉（剩山圖卷），成為浙江省博物館的重要收藏；第二段，橫約 636.9 公分的長幅手卷〈富圖〉（無用師卷）。²⁷

〈富圖〉一段六紙的〈無用師卷〉，在清高宗乾隆 11 年（1746），曾經歷清宮內府收藏、因歷史變遷，輾轉收藏於故宮，²⁸ 清中期以前，它和〈剩山圖卷〉本是一脈相承的手卷，故宮推出〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展，以同卷畫作斷裂後的重逢為展出亮點，後者奠基在前者之上，將這卷中國藝術史的經典，轉化成科技、藝術、文學、音樂和戲劇等綜合性新媒體藝術，再傳承黃公望〈富圖〉發展成現代書畫美學脈絡之一。

〈富圖〉新媒展是故宮推出第一個以數位形式為主配合特展的院內展覽，它在〈富圖〉衍生文本上的〈富圖〉新媒展由五件數位展品組成：

25 何傳馨，〈山水合璧——黃公望與富春山居圖特展策展經緯〉，頁 6-17。

26 關於搶救此卷畫作，劉鵬，〈《富春山居圖》清初流傳考辨〉，《故宮博物院院刊》196（2018），頁 57-62。

27 《浙江省博物館》，網址：<<https://www.zhejiangmuseum.com/News/Snews/NewsInfo/13505.0>>（2023.6.10 瀏覽）。

28 徐邦達，〈黃公望和他的富春山居圖〉，頁 32-36。關於〈富圖〉的真偽考辨，參考，徐邦達，〈黃公望〈富春山居圖〉真偽本考辨〉，《故宮博物院院刊》2 期（1984），頁 27-37。

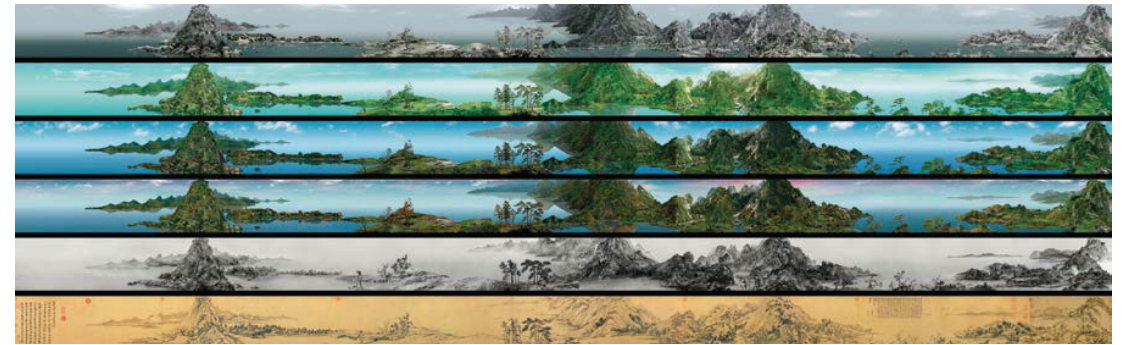


圖1 〈山水化境〉新媒體藝術作品（局部），圖片來源：青島新媒體藝術。

（一）〈山水化境〉

〈山水化境〉（圖 1）作者將〈富圖〉製成 40 米寬，如同中國水墨畫長手卷實境臨摹的錄影，創作團隊使用集錦攝影技巧、當代數位 3D 動畫的視覺影像、拼貼出古典和現代、創新與過往的共同合影、合景、合作的新媒體運用。當 42 台電腦投影機，無縫投射出 40 米寬的壯闊錄影，交錯、疊映、融接的視覺再現，表演出栩栩如生的數位 3D 動畫虛擬山水，形成瞬息萬變、虛幻相生如夢幻風景的電子影像，（圖 1）包括：第一段、模仿〈富圖〉的山水畫長卷；第二段、仿效春夏秋冬四季的富春江畔山水情景，形成數位文人畫。若〈富圖〉代表珍貴性、唯一性和歷史陳列下因素的中國經典名畫，觀眾在「山水化境」的重製和流傳中，沉浸在光學錯覺原理下，就能感受親臨其境的全新視覺感受，遊歷更多幻影成像、虛實相映的電子版山水手卷。

新媒體藝術，兼具藝術性和科技性，它同時擁有雙重的媒體性格：一、它是支撐藝術品的創作載體，二、它也肩負著傳播媒體的特質。²⁹ 觀眾扮演二角色：一、欣賞藝術展品的被動閱讀者；二、經由作者群巧妙的互動設計，觀眾和虛擬畫面互動，改變為參與主動創作者之一。在「山水化境」新媒體裝置暗藏以下兩類和觀眾的互動設計玄機：

1. 觸控裝置：透過地面流觴（酒杯）觀畫的虛擬畫面，仿造出古代文人雅士、曲水流觴遊戲，地面浮動的流觴會短暫停滯，此時，觀者被鼓舞使用手引導去觸動互動裝置感應儀，完成仿效古人撈觴和空中舉杯，產生和展品的強烈互動關係，藉由欣賞 3D 動畫的數位山水影像，他們重新再閱讀〈富圖〉新媒展，是一面巨大遼闊、充滿張力的 40 米狹長型牆面，這是一面同步化的數位展示牆，³⁰ 觀眾浸淫在與古人遙遙相望、徜徉在沙渚坡道上，遙想古代情懷的畫面，或呼應著

29 Christine Weber, Bilyeu, Elizabeth etc., "Introduction to New Media Art", in the *Understanding New Media Art*, Open Educational Resources, Creative Commons Attribution NonCommercial ShareAlike 4.0 International License. 2022. (<https://openoregon.pressbooks.pub/understandingnewmediaarts/>).

30 2021 年 11 月 9 日田野調查，採訪〈富春山居圖〉創作團隊「青島新媒體藝術」。



圖2 〈山水化境〉新媒體藝術作品（局部），圖片來源：青島新媒體藝術。

風起絮飛、氣象萬千般的虛擬山水畫境，神遊其中，久久難以自拔（圖2）。放大〈富圖〉的原有尺寸的「山水化境」，觀眾如同進入漆黑電影院，沉浸在一場華麗的影音饗宴。

2. 聲控裝置：〈山水化境〉的新媒體藝術中，觀眾被引導去追尋雙雙飛舞的數位蝴蝶影像，並使用聲覺互動感應儀，對應畫中的人物（如：漁夫或樵夫），在他們喊「喂」一分鐘之後，「孤舟簑笠翁，獨釣寒江雪」的漁夫會隨之互動，投擲漁竿以給予他們熱烈回饋，營造出元黃公望等文人不問世事的漁隱幻景。³¹

〈山水化境〉運用數位化高科技，帶給觀眾身歷其境的直觀感受，跨越故宮原有宮殿式收藏的場，親臨其境般地去遊歷、賞玩和感受，如同栩栩如生的浙江省旁富春江般的江畔美景，回味著「四時佳興與人同」的文人情懷。藉著揭開傳統〈富圖〉合璧的神秘面紗，隱藏一段顛沛流離的〈富圖〉收藏秘辛。

（二）〈畫史傳奇〉

如果說，元代黃公望的〈富圖〉是藝術的「本真性」代表，那麼，之後的明、清、民國史上，書畫家對此原作的摹古、仿古的的臨摹，就是對原作一次次地

31 2021年11月8日田調採訪「青島新媒體藝術」。



圖3 〈畫史傳奇〉新媒體藝術作品（局部），圖片來源：青島新媒體藝術。

膜拜、崇敬和仰望，並衍生以收藏史為創作亮點的「畫史傳說」新媒體作品。

至正七年（1347）。僕歸富春山居，無用師偕住，暇日於南樓。援筆寫成此卷。興之所至。…。無用過慮。有巧取豪敗者。必先識卷末。…

——〈富圖〉題識

黃公望在〈富圖〉的題識，似乎預言此卷在收藏史上的多舛命運，如同故宮在中國藝術作品收藏和保存上，寫滿一頁頁的心酸血淚史，³²自元至正十年庚寅（1350）之後，在清順治七年庚寅（1650）時，畫卷被明末宜興收藏家吳正志（1562-1627）收藏，³³到他三子吳洪裕彌留時欲火殉以相伴長眠，〈富圖〉因之被烈火毀損，幸運的是，由吳氏的姪兒吳貞度（1628-1707）搶救而分為兩段。³⁴以〈富圖〉收藏史為摹本的「畫史傳奇」就有收錄這段歷史，將數位手卷設計成虛擬互動裝置，由觀眾先觸動數位長卷（圖3）將觀者的「手」，

32 關於故宮藏品從中國遷移到臺灣的歷史，藝術史家李鑄晉（1920-2014）說明中國藝術收藏品的坎坷，Li Chu-Tsing, "Recent History of the Palace Collection," *Archives of the Chinese Art Society of America* 12 (1958): 61-75.

33 吳正志，字秉忠，字之矩，南直宜興人。董其昌以千金的代價質押給吳正志，而後又留入三子吳洪裕之手。張藝曦，〈吳正志購《富春山居圖》年代小考〉，《故宮文物月刊》340期（2011.07），頁40-43。

34 邱士華，〈截長補短——略論沈周、張宏與「字明卷」《富春山居圖》仿本〉，《故宮文物月刊》340期（2011.07），頁23。

按壓在投影機投射的虛擬印章上，以此揭開收藏〈富圖〉的隱秘面紗。

（圖3）刻意保留「清順治七年」的印章，標記〈富圖〉燒成二卷，距今已逾300年的歷史，標誌手卷一分爲二的分裂，強烈的視覺效果產生有如超真實感（hyperreality）歷史文本的視覺論述，³⁵ 釋放虛擬化、視覺化和多元化的開放空間，企圖撼動觀眾將作品深深烙印在心上。〈畫史傳奇〉結合互動符碼，將不同收藏家的各時間點，凝練在象徵所有權的各方收藏印章，強調觸控式手動開關，將顛沛流離的收藏，記錄在複製的〈畫史傳奇〉。

元黃公望的「寫山水訣」畫論論述，在數位媒體〈寫山水訣〉下拆解爲零散篇章，觀眾把訊息化、碎片化的互動裝置再重組，畫下自己心中的電子版視覺化畫論。

（三）〈寫山水訣〉

元朝時期，可能來自黃公望弟子輯錄他的教畫的畫論——32則的筆記的《寫山水訣》，「近代作畫，多宗董源、李成二家，筆法樹石各不相同，學者當盡心焉」，收錄在1366年陶宗儀的《輟耕錄》，他總結學習董、李的藝術脈絡在於筆法樹石之間，³⁶ 他提出「山水之法在乎隨機應變，先記皴法不難，佈置遠近相映，大概與寫字一般，以熟爲妙。…」³⁷ 二十一世紀，黃公望的「熟」字訣，進入到《寫山水訣》的新媒體裝置時，幻化成（圖4）再重組的山、水、雲、石，產生數位拼貼互動後的數位觸控螢幕圖像。讀者們以手取代毛筆，以電腦當成傳統書畫的絹或紙，仿效來自中國傳統書畫家寫書、論畫，重新設計出片段式〈富圖〉的山水構圖、墨色變化和空間配置，完成互動操作，組合成爲個人專屬數位美學的長卷山水篇。

黃公望重視觀察自然景物轉化爲筆墨之法，收錄在他的《寫山水訣》，多爲具體的畫樹、山石、雲水、點景、屋舍，他的筆墨構圖的基礎來自於觀察大

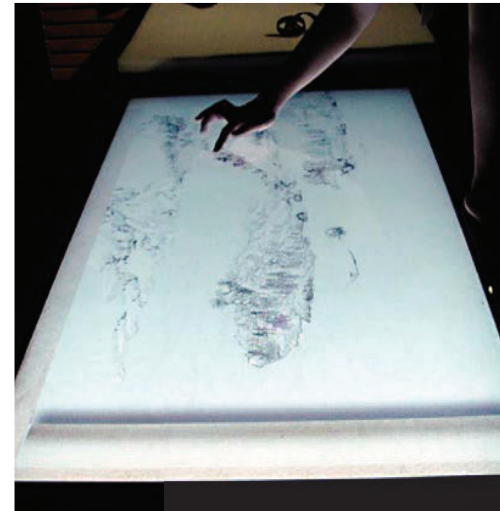


圖4 〈寫山水訣〉新媒體藝術作品（局部），圖片來源：青島新媒體藝術。

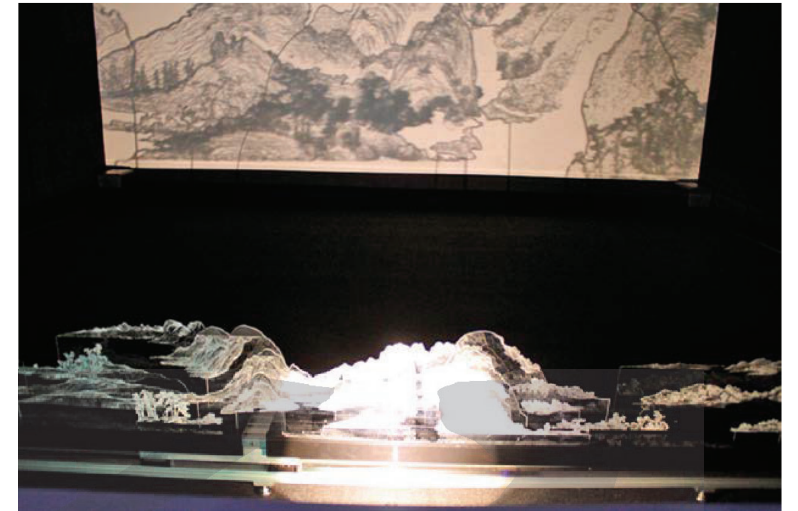


圖5 〈聽畫〉新媒體藝術作品，圖片來源：青島新媒體藝術。

自然和師法古人的心領神會。³⁸ 2011年，〈富圖〉新媒展推出的數位〈寫山水訣〉，化身爲展書而讀、觸控電腦螢幕的電子書，觀眾寫下當代對元代黃公望畫論的參考——連屏式數位〈寫山水訣〉，產生如同遊戲般互置、交錯、重組的數位圖像，是視覺化重構、重組和重疊的新體驗，觀者直接感受到科技帶來的能動性、便利性和互動性，產生視覺趣味的愉悅感。視聽感受的人機互動，融入燈光、音樂、戲劇等數位表演，以科技的「物質性」，緩緩述說〈富圖〉的當代故事。

（四）〈聽畫〉

〈山水化境〉的超大畫面和虛幻光影，帶給觀者強烈視覺震撼力，〈聽畫〉（圖5）蘊孕視覺和聽覺效果——光影與音樂的結合。在數位音樂的背景陪襯下，〈聽畫〉使用燈光設備，以光影在慢慢移動軌道的透明壓克力板上，放映詩意般的光影效果，緩緩述說〈富圖〉描繪富春江層巒疊起的崇山峻嶺，似乎模仿富春江群山盪漾的倒影，山水光影交織出悠遠的美麗樂章，這類幽靜清雅的敘事手法，仿佛呼應著大自然的美好天籟，提供觀者新的視聽享受。

35 關於真實和超真實，見 Cat Hope and John Ryan, "Hyperreality and the Post-digital Art of the Future," in the *Digital Art: An Introduction to New Media* (New York, London: Bloomsbury Academic, 2014), pp. 199-204.

36 《寫山水訣》第1條，轉引自 James Cahill, 宋偉航等譯，《隔江山色：元代繪畫（1279-1368）》，頁107。

37 《寫山水訣》第27條，轉引自 James Cahill, 宋偉航等譯，《隔江山色：元代繪畫（1279-1368）》，頁108。

38 何傳馨，〈導論〉，何傳馨主編，《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁20。

當音樂的元素融入在光影微妙變化，表現富春江的峰巒平坡、勁石蒼松、漁舟垂釣江岸景色；當冰冷的投影機投射出強弱、明暗、深淺不一等光影變化時，它勾勒出水氣蒸騰、雲霧繚繞、黑白層次分明的畫面，（圖5）創造數位水墨山水畫般的虛擬視覺美感，體驗畫外之音，感受〈富圖〉在構圖上如同交響樂般的時間感，觀眾一邊聆聽音樂，一邊觀看江畔美景緩緩流過，如同置身於畫舫中漫遊富春江之中。³⁹

運用巧妙剪影下的〈聽畫〉設計，使我們置身在宛若富春江畔的美麗風光，欣賞漫長手卷上錯置浪漫的江面風光，再搭配上古雅清麗的數位背景音樂，如此光影交錯的現代遊江，豐富觀者對古代山水畫的歷史想像，數位燈光和電子音樂打造的良辰風光等科技元素，形成視覺化、可聽化、可讀化的現代3D觀看方式。闡釋現代版的數位〈富圖〉。藉著一齣齣生動活潑的的布袋戲偶劇碼，運用舞台設計的演出，上演摹古、仿古、擬古的〈山水對畫〉。

（五）〈山水對畫〉

藝術史家方聞（1930-2018），強調中國藝術史中的歷史傳承至為關鍵，⁴⁰ 中國古代畫家通過向古人學習的臨摹方式練習書畫，例如：傳顧愷之的〈女史箴圖〉在明、清兩朝，就透過「文化傳記（cultural biography）」的方式傳播書畫史的知識，和在人物畫上發揮潛移默化的宣揚教化精神。⁴¹ 故宮在〈富圖〉實體展中設計，以黃公望的藝術成就為中心，一窺黃公望不同時期的作品，以及後世承先啓後的九位藝術家，例如：前輩畫家五代董源（？-962）的〈龍宿郊民圖〉；元趙孟頫的〈鵲華秋色圖〉、元朝倪瓚（1301-1371）的〈容膝齋〉；和明朝沈周（1427-1509）的〈仿黃公望之富春山居圖〉、明朝藍瑛（1585-1664 或 1585-1666）的〈泉壑山居圖〉等和大癡山水風格有關的傳世畫家與畫作。

有趣的是，承載這些文人畫之起承轉合為主軸的〈山水對畫〉（圖6），被轉譯成新媒體藝術的虛擬舞台裝置，它鼓勵觀眾選擇畫卷之一，自動投影出



圖6 「山水對畫」新媒體藝術作品，圖片來源：青島新媒體藝術。

——黃公望和黃氏藝術史脈絡的藝術家戲偶，交織演出如同舞台布袋戲的對話戲劇。例如：觀眾選到沈周的卷軸，舞台上由沈周和扮演黃公望的兩位虛擬戲偶，自動播放已錄音內容，展開一段黃公望以前輩身份，指導晚輩沈周臨摹〈富圖〉的創作。語言學家亞當（Jean- Michel Adam, 1947-）提出，展覽做為一種當代社會詮釋人們對於藝術、文化與社會等價值的一種言說行為，文本類型有：敘事、描述、辯論、說明（解釋）和對話，對話文本的形式可以運用於來自不同背景（文化的、社會的、族群的）人們之間交流與相互了解。⁴² 〈山水對畫〉帶著一語雙關的諧音隱喻，既是談「畫」作之魂，也是古人的山水對「話」（圖6）。⁴³

（圖6）透過九段戲偶的錄影和使用高科技影音錄影的燈光、音樂和戲劇效果，再造以黃公望為主的新媒體「文化傳記」，突顯黃公望如明星般耀眼的畫史色彩，融合古典的文化記憶和他的山水畫前輩（董源）、同輩（趙孟頫、倪瓚）和後世書畫家們（沈周、藍瑛）等，進行一系列數位化互動交流，以栩栩如生虛擬的光影表演，演繹中國藝術史書畫根源的美學傳統。

在2011年故宮的〈富圖〉，和青島新媒體藝術的藝術總監林俊廷（圖7），

42 張婉真，《當代博物館展覽的敘事轉向》，頁48-55。

43 2021年11月9日田野調查，採訪〈富春山居圖〉創作團隊青島新媒體藝術。

39 林宜仙、吳紹群，〈黃公望與富春山居圖新媒體藝術展〉，頁110-111。

40 Wen Fong, "Why Chinese Painting Is History," *The Art Bulletin* Vol. 85, No. 2 (June 2003): 258-280.

41 Steven Little, "A 'Cultural Biography' of the Admonitions Scroll: the Sixteenth, Seventeenth and Early Eighteen Centuries," in edited by Shane McCausland, *Gu Kaizhi and Admonitions Scroll* (London: British Museum Press, 2003), pp. 210-248. Nixi Cura, "A 'Cultural Biography' of the Admonitions Scroll: the Qianglong Rein (1736-1795)," in edited by Shane McCausland, *Gu Kaizhi and Admonitions Scroll*, pp. 260-276.



圖7 「青島新媒體藝術」的藝術總監林俊廷，作者攝於2021.11.9。

及團隊製作的〈富圖〉新媒展，我們看到〈富圖〉衍生的——〈富圖〉新媒體藝術展，它整合多面向的媒體——錄影、表演、戲劇、燈光、音樂、動畫等，在中國經典之一的〈富圖〉藝術光環上，⁴⁴ 創建平面過渡到立體之間的虛 / 實空間，成為館藏的陳列展品之一，開拓我們對古人賞遊於天地之間想像的現代化再現，以當代高科技的視覺語匯，闡釋這卷中國歷史名畫〈富圖〉，以當代高科技的虛 / 實相映的數位美學，遙向元代黃公望致敬。

三、〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展的「媒介特異性」思考

〈富圖〉畫卷，以宣紙為媒介，紙本水墨的遠山簡筆渲染、中景的淡墨皴染，時而水流湍急，時而水光粼粼，彷彿是富春江沿岸山水型態的層次變化。手卷的筆墨表現出堆疊層出、山石鉤勒皴染變化多樣，山體的渾圓迫近、層疊後偃、平緩坡岸乃至高聳山峰，都是黃公望描寫富春的隱居景致，⁴⁵ 在這卷僅33公分高，卻寬達6米長的極狹長空間中，作者以一筆之力，呈現紙上遊江的「…筆意頹然，不似真跡」和「天真瀾漫」之興趣。⁴⁶ 遠看單一色調、實乃「墨分五色」的〈富圖〉，是黃公望潑墨揮毫寄情山水師法自然的最好表現。以〈富

44 關於經典在藝術史上的形成，可參考 Gregor Langfeld, “The canon in art history: concepts and approaches,” *Journal of Art Historiography* Number 19 (December 2018): 1-18.

45 陳韻如，何傳馨主編，《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》，頁302。

46 見明董其昌跋，今移裝在〈富春山居圖〉卷（無師用卷）的前隔水。

圖〉（無用師卷）和〈剩山卷〉為首的〈富圖〉展，也包括後世仿效〈富圖〉垂直立軸、小品冊頁、絹畫等平面媒材，展示歷代對富春江水墨世界的嚮往和對大癡山水的景仰。

二十世紀麥克魯漢（Marshall McLuhan, 1911-1980）的名言「媒介即訊息（medium is message）」，強調媒介和訊息在今天的社會中，早已合而為一，無法再去分割。⁴⁷ 因〈富圖〉而創造〈富圖〉新媒展，同時扮演〈富圖〉展品、訊息、媒介和傳播的多重角色。閱讀這些新媒體作品，再思考的是，這些科技裝置的「媒介特異性」的新視覺語言，賦予〈富圖〉的現代化闡釋，例如：〈山水畫境〉將傳統手卷被轉化成現代投影儀投射出電影院般大螢幕、流瀉出如詩意般的擬真風景時（圖1），新媒體藝術的作為載體的「媒體特異性」，表現仿真的流動圖畫，取代真實的富春江沿岸山水，當它創造出夢幻般詩意的虛擬古意山水，使富春江沿岸山水，得以在影像的懷舊世界延伸、挪移、錯位、並置和重構，試圖在「虛擬」和「真實」的世界並存。⁴⁸ 〈畫史傳說〉，表現〈富圖〉長手卷紙媒（圖3）的脆弱性，它以鮮活的影像上演被焚燒又癒合的剎那，和各收藏章的歷史印記；〈寫山水訣〉（圖4）將黃公望的畫論論述⁴⁹ 轉化成現代化的科技裝置，挖掘中國山水畫的更多可能性。當〈富圖〉新媒展，應用軟體程式、電腦指令，取代古代文人心靈經內化深沉思考或情緒波動文思泉湧之後，手繪而誕生的書畫作品，改以電腦軟體的主動性、能動性和互動性改變紙媒的傳統水墨技法的藝術表現。

媒介學者曼諾維奇（Lev Manovich, 1960-）《新媒體語言，*the Language of New Media*》論述新媒體材料和組織（material and logical organization）的五項特徵：（一）數位化呈現（Numeric Representation）；（二）模組化（modularity）；（三）自動化（automation）；（四）可變易性（variability）；和（五）編碼

47 The Medium is the Message 媒體即訊息，原文是 the Medium is the Massage 媒體即按摩，這是因為麥克魯漢編輯過程編排錯誤，但他這為這錯誤非常貼近他的原意，並且將錯就錯，而 The Medium is the Message 這句話，是由菲奧里傑（Quentin Fiore）選擇麥克魯漢的原文，按摩成為隱喻，以圖像、印刷、字型等視覺效果，強調媒體是人類延伸的重點，印刷、電子科技創造了大眾。Marshall McLuhan and Quentin Fiore, *The Medium is the Message* (Bantam Books, 1967). 中譯本，楊惠君譯，Marshall McLuhan and Quentin Fiore, 《媒體即訊息》（臺北：積木文化，2009）。

48 邱誌勇，〈本體論的轉向：數位科技文化時代的美學思維〉，《靜宜人文社會學報》5卷2期（2011.07），頁68、頁55-90。

49 《寫山水訣》，轉引自 James Cahill，宋偉航等譯，《隔江山色：元代繪畫（1279-1368）》，頁108。

（Transcoding），⁵⁰ 如前文所述，〈富圖〉新媒展系列展品，以數位化的電子設備，經由模組化資料，編碼等五項特徵轉譯成數位影像、表演、和音樂等，製造幻化成象的科技世界，是由電腦介面操控行動、隱喻和對知識解析的運作法則，⁵¹ 運用在〈富圖〉新媒展數位創作上，它一系列的展品，是媒介也是訊息，例如：新、舊媒體在物質上的流動性（material fluidity），存在於我們所經驗的當代數位媒體世界，本質上是藉由「0s」和「1s」抽象結構位元轉換所建築的世界，它是被視覺化（visualization）、程式化（programmability）的程式語言控制，換句話說，無論是個人電腦或電腦網路，以「物質性」理解〈富圖〉新媒展的展品時，實際上，它就是電腦龐大數據資料庫的特定程式運算（例如：「1s」和「0s」交織而成的數據訊息量）的科技成果，這類電腦的本質在處理過程（processuality）。⁵²

欣賞〈富圖〉新媒展作品，如同其他的數位展品，是和展覽場域觀眾的視覺再現相關，電腦螢幕、虛擬裝置和其中數位設備，是被當成開啓虛擬世界的窗口時，透過數位科技呈現的視覺化世界，使受眾遊移在虛擬和真實世界之間，使觀眾在欣賞新媒體藝術作品的被動身份，到發展出主動參與、積極行動時，衍生出一直持續互動的創作模式。它就改變觀眾對傳統作品單一直接的簡單觀賞關係，也修改觀看行爲，而被置放在不斷互動的創作之中。數位美學經驗，無法忽略科技的介面與主體身體感官、感知之間的關係。⁵³ 新媒體藝術作品的特質之一，包括藝術定義的擴張（expands the definition of art），普及藝術（democratizes access to art），也爲藝術目的開發新技術（exploits new technology for artistic purposes），以多樣的現成品（readymade）、重新混合（remix）創作等…，希望留給大眾對藝術品原作更多的詮釋權、創造權和話語權。⁵⁴

藝術和觀眾的身體碰觸，也因「媒介特異性」而大異其趣，相比於〈富圖〉使用紙質媒介打造的想像空間，鼓勵觀眾進入到江畔風光的水墨世

50 Lev Manovich, “What is New Media?” *The Language of New Media* (Cambridge: the MIT Press, 2002), pp. 18-61.

51 Lev Manovich, *the Language of New Media*, p.73.

52 邱誌勇，〈美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒藝術之「新」〉，《藝術學報》81（2007.10），頁 286、頁 283-298。

53 邱誌勇，〈美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒藝術之「新」〉，頁 290。

54 Christine Weber, Bilyeu, Elizabeth etc., “Introduction to New Media Art,” pp.10-28. 關於認識新媒體一書的評介，沈淑琦，〈Understanding New Media Art〉，《臺灣美術》125 期（2023.07），頁 180-187。

界；但是，網路時代中，〈富圖〉新媒展的數位藝術展演、互動、和傳播之中，最具挑釁的延伸，卻是要將媒介推入到我們身體、思想和精神的私密空間之中（the intimate bowels of our body, mind, and spirit），⁵⁵ 兩者吸引觀者的觀看和互動交流的方式差異性極大。

柏格回顧十九世紀發明攝影技術以來，攝影，就成爲一種可快速傳播的媒介，也是科技手段重新建構時間和空間的視覺藝術，啓發讀者觀看世界的新體驗。⁵⁶ 二十一世紀時，攝影術已邁入電腦攝影，新媒體藝術史家洛夫喬伊（Margot Lovejoy, 1930-2019）指出，雖然電腦創造攝影般真實的人工擬像（artificial simulation），或它建構出如同大自然攝影的情境，例如：（圖 1）到（圖 6），但值得注意的是，它的本質卻不是攝影，照片的力量，來自於它曾經是被視爲是真相的縮影，但現今的數位影像，可能是一個「真實的幻覺」（an illusion of “true”）。⁵⁷ 在虛擬世界創作中，電腦具有入侵、修改和創造圖像的能力，系統可以被操控創建圖像，從而破壞公認的真相和權威，因此，我們不能再依賴於「圖像中的真實性」（truth in images）的舊系統。數位攝影將轉變成編碼的資訊資料（transforms light into coded data），製造成真實的數位模式，是一種新的再現模式。⁵⁸

上述論述肯定新媒體藝術品的科技面，卻否定它也可能同時存在「虛擬性」和「真實性」互換、共置、並存的非線性的複雜關係，以及它在當代美學的藝術性，企圖從潛藏的靜態攝影美學，抽離出那屬於冰冷的、理性的、無人情味的科技本質。

倘伴懷舊詩意的〈富圖〉新媒展，使觀者深陷身臨其境（being there）的現場感。這些科技性的觀看（to see technologically），使我們忘卻正是這些數位媒體藝術依存電腦的「科技性」，完成人工擬像的使命，營造出讓人們脫離物質束縛的世界，以進入一位新媒體藝術家，努力追求消除科技感「穿透性

55 Douglas Davis, “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction: An Evolving Thesis: 1991–1995,” *Leonardo* 28.5 (1995): 381-382.

56 John Berger, Geoff Dyer, *Understanding Photograph* (London: Penguin Books, 2013). 中譯本柏格，任悅，《理解一張照片：約翰柏格論攝影》（杭州：中國美術學院出版社，2018）。

57 Margot Lovejoy, *Digital Current: Art in the Electronic Age* (London: Routledge, 2004), p.155.

58 Cat Hope and John Ryan, *Digital Arts: An Introduction to New Media Art*, p. 62.

（transparency）」的關係。⁵⁹ 當代媒體科技（例如：虛擬設備）的發明和運用，使人類雖然得以超越所處的實體時空，得到自我身體超脫的想像，甚至是人和科技之間互動的融合？以〈富圖〉新媒展而言，在我們身處「人機合體」或「人機互動」的關係時，數位展品在展覽語境中，在與原作並存時，如何能剝離出實體展品陳列的翻譯設備，而轉化為更深沉的體驗美學（immersive embodied aesthetics）？⁶⁰ 使讀者們不只是產生好奇心和新鮮感，更能產生對〈富圖〉「吾師乎、吾師乎，一丘五岳，都俱是矣」的感動和摹拜，⁶¹ 成為博物館藝術藏品服務數位展品的巨大挑戰。

1999 年，媒介學者列文森（Paul Levinson, 1947-）的《數位麥克魯漢，*Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*》書中，預言 e 世代電子媒體中網路媒體的重要性，⁶² 突顯媒體在現實世界中的重要性，值得關注的是，〈富圖〉在〈富圖〉展結束之後，仍繼續回歸成為博物館重要典藏品，依然是中國書畫史的重要大師名著，但是，〈富圖〉新媒展，卻因無網絡或社交軟體等虛擬平台的建立，而在〈富圖〉展完成後，電子展品的「媒介特異性」也就歸零走向終結命運，結束一系列為配合實體展的客體任務和輔助角色。

四、古畫新語的時空轉譯和新媒體藝術展品的意義

2022 年，國際博物館協會（International Council of Museums）定義博物館：

博物館是為社會服務的非營利性常設機構，研究、收集、保存、解釋和展示物質和非物質遺產（tangible and intangible heritage）。博物館向公眾開放且包容，促進多樣性（diversity）和可持續性（sustainability）。他們以道德、專業的方式運作和溝通，並在社區的參與下，提供各種教育、

59 邱誌勇，〈美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒體藝術之「新」〉，頁 291。

60 邱誌勇，〈關鍵論述與在地實踐：在地脈絡化下的新媒體藝術〉（臺北：雅墨文化事業有限公司，2012），頁 72。關於新媒體藝術和人機互動的關聯性，請參考：謝修環，〈形塑美學性的互動模式：從「藝術即經驗」美學觀解析新媒體藝術和人機互動之關係〉，《臺灣美術》90 期（2012.10），頁 110-120。

61 引自明董其昌跋，今移裝在〈富春山居圖〉卷（無師用卷）的前隔水。

62 Paul Levinson, *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium* (London and New York: Routledge, 1999). Paul Levinson, 宋偉航譯，《數位麥克魯漢》（臺北：貓頭鷹出版社，2000）。

享受、反思和知識共享的經驗。⁶³

由此觀之，博物館本身具有明顯的開放性、公眾性的公共遺產屬性，社會學家布爾迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）和社會學家達爾貝（Alain Darbel, 1932-1975）合著《藝術之愛：歐洲藝術博物館和公眾，*the Love of Art: European Art Museums and Their Public*》，針對法國、希臘、荷蘭、波蘭、西班牙等數十間博物館的量化問卷統計，發現中產階級（middle-class）因教育水平較高，而區分出他們和同階層普通人的不同，⁶⁴ 統計數據顯示，親近（access）文化作品，是有素養階級（cultivated classes）特權（privilege），而這特權從表面看來是合法的（appearances of legitimacy），因為藝術品的欣賞，是專門開放給有能力欣賞分享藝術品的觀者，所以，自然而然的，就將不理解藝術觀眾排除在外，參觀博物館因而成為專屬族群的活動，揭示觀眾們逛博物館次數，和教育程度、社會階級是相關的，例如：欣賞藝術平均時間，因教育程度而有差異，從工人階級（working-class）的 22 分鐘，中產階級的 35 分鐘，到上層階級（upper-class）的 47 分鐘。所以，觀眾對於藝術理解的欣賞能力，就成為參觀博物館意願的關鍵之一。⁶⁵

此書指出，唯有充分掌握藝術品背後指涉的文化符碼，才能一看到藝術品之後，就能立刻產生不自覺解碼活動，而對藝術的解讀還需要對複雜符碼的熟練。但是，這不能靠單純的感官活動就能體會，還要對特定主題或概念熟悉，才能知道藝術品的特質，例如：風格特徵、年代歷史等等。⁶⁶ 〈富圖〉是黃公望平生最得意之作，⁶⁷ 它的文化流傳和對後世畫家具有重大啓發意義，故宮展覽場域的〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展的展覽陳設裝置，就是向觀眾解碼〈富

63 2022 年 8 月 24 日，國際博物館協會特別大會，在布拉格以 92.41% 的票數（贊成票：487 票，反對票：23 票，棄權票：17 票）批准了博物館新定義的提案。Museum Definition - International Council of Museums - International Council of Museums，網址：〈<https://icom.museum/en/>〉（2023.6.12 瀏覽）。

64 Pierre Bourdieu and Alain Darbel with Dominique Schnapper, Translated by Caroline Beattie & Nick Merriman, “the Social Conditions of Cultural Practice,” *the Love of Art: European Art Museum and their Public* (Cambridge: Polity Press in association with Blackwell Publishers Ltd., 1997.)

65 Pierre Bourdieu and Alain Darbel with Dominique Schnapper, translated by Caroline Beattie & Nick Merriman, “Cultural Works and Cultivated Disposition,” *The Love of Art: European Art Museum and their Public*, pp. 37-38.

66 許嘉猷分析布爾迪厄對於藝術感知（perception）、傾向和慣習（habitus）和歷史再製的關係。許嘉猷，《藝術之眼：布爾迪厄的藝術社會學理論及其臺灣之量化與質化研究》（臺北：唐山出版社，2011），頁 13-20、14-15。

67 「…展之得三文許，應接不暇，是子久生平最得之筆。…」見明董其昌跋，今移裝在〈富春山居圖〉卷〈無師用卷〉的前隔水。



圖8 元黃公望〈富春山居圖〉之〈剩山圖卷〉（浙江省博物館藏）與〈無用師卷〉（國立故宮博物院藏）合璧展場實景，蔡仁譯攝影。圖片來源：劉君祺，〈也是一段傳奇，談「山水合璧」特展新聞宣傳〉，《故宮文物月刊》347期（2012.02），頁84-85。

圖〉在中國藝術史上的歷史定位、作品意義等詮釋，以獲得讀者們的心領神會和文化認同。可是，展覽氛圍下的〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展又出現那些時空轉譯呢？

（一）時間轉譯下的〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展

故宮策畫〈富圖〉展主題，回溯黃公望繪畫作淵源和後代影響，及〈富圖〉啓發的文人畫精神，共展出兩期：第一期為〈剩山圖卷〉與〈無用師卷〉，還有「黃公望的書畫真蹟」、「富春山居圖臨仿本」、「黃公望的師承與交遊」等；第二期「明清時期黃公望的影響」及「黃公望傳稱作品」等單元。⁶⁸ 時代從傳五代南唐董源的〈龍宿郊民圖〉到民國金城（1877-1926）〈仿黃公胡富春山居圖〉，近千年的時間跨度以〈富圖〉為主軸，串連起中國藝術史上的篇章之一。

〈富圖〉是中國著名的經典，它是中國傳統書畫的特殊創作形式——橫式閱讀的手卷，手卷用料講究材質精美細緻、極富裝飾性，⁶⁹ 它的特點包括：橫向構圖、高度很窄而長度極長、「卷」的裱褙和製作，欣賞繪畫時「逐漸展開」的「長視野」構圖，對畫家或觀賞者而言，都是獨特的單人體驗；相較直立的、獨立的、統一的立軸畫面，觀眾可獨立或群聚欣賞書畫立軸，但是，手卷表現的是一個不斷移動畫面，如同多幅畫面組成的連續非單一畫面，藝術史家巫鴻

68 何傳馨主編，《山水合璧：黃公望富春山居圖特展》。

69 洪順興，〈手卷之美：談手卷裝裱材料及其特殊性〉，《故宮文物月刊》382期（2015.02），頁82-92、91。



（1945-）稱「手卷」是視覺藝術中「私人媒材」（private medium of visual art）的極致形式，它是為單一的觀賞者服務，由讀者一人掌握欣賞的節奏和畫面運行。⁷⁰

中國傳統上觀賞手卷的閱讀方式，是自右而左，觀者在「左舒、右卷」閱讀原則下，在雙臂有限空間內移動中瀏覽畫面，手卷書畫並非設計成隨時方便公開展示的公開性，⁷¹ 因為尺寸和觀者體驗限制的私密性，相較於立軸，手卷具有明顯的私人功能。⁷² 中國手卷的生產和閱覽的核心，是藉由「滾動」的特質，一直表現觀賞過程中的樂趣，一幅長手卷作品，要經由觀者不停的舒展和收回的捲動，付出勞動和耐心，將卷軸展開到盡頭。著名的宋代文豪蘇軾（1037-1101）就曾批評看到劣質手卷數尺之後就疲憊了，因此，手卷一方面具有一體表現力（expressive on their own）；另一方面，更充滿著「誘人的」特色去激發觀眾的興趣（“seductive” and stir up the viewer's interest），透過畫卷的舒展去實現觀眾的念想，產生吊人心弦的無盡變化。⁷³

當〈富圖〉（無用師卷）和〈剩山卷〉雙雙離開清宮內務府和民間的收藏系統之後，從原本屬於收藏家的分段觀看、心中醞釀想像的片段式山水、和手

70 Hung Wu，文丹譯，《重屏：中國中的媒材與再現》（上海：上海人民出版社，2009），頁46-49。
71 李秀香，〈書畫手卷的典藏與維護探討〉，《書畫藝術學刊》5（2008），頁236。
72 Kathleen M. Ryor, edited by Marco Faini and Alessia Meneghin, “Style as Substance: Literary Ink Painting and Buddhist Practice in Late Dynasty China,” in *Domestic Devotions in the Early Modern World* (Leiden: Brill Academic Publishers, 2018), p.258.
73 Hung Wu, “The Painted Screen,” *Critical Inquiry* vol. 23, no. 1 (1996): 37-79, 65.

中移動的片刻時光，到完全被打開進入博物館展覽的展櫃之中（圖 8），觀眾雖然可以一覽連綿不絕的山水空間和歲月變化，他們卻是被分離在中國古典的私人閱讀空間之外，再重新被置放在充滿公共性和現代性的博物館場域，去閱讀〈富圖〉兩卷合璧的文本。換言之，觀者從原本在古代本可以親密相處「左舒、右卷」的手卷畫作，一躍而成在現代被展示櫃生冷分隔的觀賞活動。現代博物館的展覽空間，迫使〈富圖〉離開中國古人展卷而閱的觀賞角度，觀看畫作時從享受傳統的區段式的片刻時光，到一口氣全景式的閱讀完富春江山水，手卷的紙張媒介性的展卷而讀，產生時間上的轉譯變化，並列的〈富圖〉新媒展，因數位科技的媒介性，又製造出那些虛擬時光的幻景呢？

文化評論家班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）提出機械複製時代中，藝術作品被觸及的是他的「靈光」（aura），複製技術使得複製物可以在任何情況都成為視與聽的對象，賦予複製品一種「今時性」，以脫離原作的「此時此地」。⁷⁴ 當〈富圖〉的「此時此地」轉譯成〈富圖〉新媒展的「今時性」，例如：高度使用電腦設備等機器裝置，以（圖 1、圖 2）為例，它以電腦擬像投影出富春江的歲月變化；（圖 3）從數位印章挖掘史海典故，述說中國的富春江山水故事，⁷⁵ 當收藏史的點滴時光被揭開時，還有一系列互動科技裝置的〈寫山水訣〉、〈聽畫〉、〈山水對畫〉等數位展品，都企圖使觀眾被數位美學定格在停住腳步（停），開啓感官誘惑的持續（看），或取悅心靈的美樂（聽），到揭開記憶的連鎖密碼（想），完成數碼裝置的展示三部曲。⁷⁶，建構出「現代中的過去」和「過去中的現代」的「今時性」意義。

（二）空間轉譯下的〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展

新藝術史（new art history）學者鄧肯（Carol Duncan, 1936-），素以檢視博物館在文化認同中扮演的角色著稱，1995 年，她在〈做為儀式的藝術博物館〉，

74 Walter Benjamin，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1999），頁 62-64。

75 中國文字模組化、文字使用的目的等，Lothar Ledderose, “the System of Script,” *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (New Jersey: Princeton University Press), pp. 9-24. 中譯本，Lothar Ledderose, 張總等譯，〈漢字系統〉，《萬物：中國藝術中的模組化和規模化生產》（北京：新知三聯書店，2005），頁 13-36。

76 耿鳳英，王嵩山主編，〈展示三部曲〉，《博物館展示的景觀》（臺北：國立臺灣博物館，2011），頁 379-396。

the Art Museum as Ritual》一文宣稱：

…博物館，尤其是藝術博物館，通常是被視為最具威望和最貴重的場合，通常是富有象徵主義（symbolism），觀眾總拿著地圖去參觀他們所建構的世界，…⁷⁷

博物館，是為儀式而建（setting for rituals）的世界，如同大多數的儀式空間（ritual space），博物館空間，則被準確無誤的標示出來，並被委託成保存時吸引注意而存在的。歐美博物館紀念性的禮儀空間中，擁有神廟般的外表，是兩百年來公共藝術博物館的流行象徵，具有公共儀式的空間（the spaces of public rituals），它的目的性是為儀式而建。⁷⁸ 由此觀之，故宮，是臺灣再現中國明清宮殿建築復興樣式典型的美術館代表之一。它的內部空間充滿著政治表徵語碼，如：象徵中國夏商周明堂之制的空間設計，…，是臺灣在中華民國政權代表中國的正統性符號；⁷⁹ 故宮展品在這些符號表徵下，也與建築共同形塑而產生的，它不僅是單純的參觀空間，更透過各種歷史敘述、闡釋和氛圍，使觀展經驗，成為儀式化的歷程，它表述的是，傳承自中華傳統文化的法統儀式感，和延續中國歷史性、正統性及合法性的歷史地位。⁸⁰

如此的歷史重擔，在 2011 年故宮舉辦的〈富圖〉展中，藉由此卷畫作在中國一分為二的歷史，經由兩卷〈富圖〉重聚而成就「合璧」的展覽論述，使觀眾在故宮觀賞體驗的時間性，與〈富圖〉在古代閱覽手卷中經驗的時間性，和觀者在世俗日常生活的時間與空間，都產生本質差異。⁸¹ 當〈富圖〉被展開而框架在展覽櫃之內（圖 8），觀者的閱覽文本，就不再依照「左舒、右卷」的區段式自由移動，因為它被放置在博物館量身訂製的展櫃之中，並在固定的參觀時間內展現全部畫面，它因此終結了自身和單一觀賞者的關係，而使本身

77 Carol Duncan, “the Art Museum as Ritual,” edited by Donald Preziosi, *the Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2009), first published 1998, p.424, pp. 423-434. 此篇文章原引自 Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museum* (Oxford: Routledge, first published in 1995. Reprinted in 1996, 1997, 2000, 2001, 2002, 2004, 2005), pp. 7-20.

78 Carol Duncan, “the Art Museum as Ritual,” pp. 426-427.

79 黃蘭翔，〈臺灣的明清宮殿建築復興樣式美術館之出現〉，《臺灣建築之研究：他者與臺灣》，（臺北：財團法人空間母語文化藝術基金會出版發行，2018），頁 310-321、316。

80 黃奕智，〈民國與儒家：戰後臺灣國家論述下的禮制建築〉，《現代美術》（2022.12），頁 37-68 頁、45。

81 黃奕智，〈民國與儒家：戰後臺灣國家論述下的禮制建築〉，頁 45-46。

承受公眾的集體審查，這個傳統是來自於西方藝術史研究傳統。⁸²

（圖 8）使身處故宮的遊客們，離開古代有限時 / 空的私人閱覽經驗，和對未展開手卷的時空想像，缺乏「柳暗花明又一村」的期待，直接展現畫作錯落有致的富春江沿岸山水。此展覽除了〈剩山卷〉收藏的浙江省博物館之外，還有借自北京故宮博物院、中國國家博物、上海博物館、南京博物院、雲南省博物館和私人收藏家等作品，⁸³ 眾作品從現代收藏的上述博物館空間，到後來進入到故宮展覽場域，也豐富了〈富圖〉在中國藝術史脈絡論述空間轉譯的展覽效果。

博物館藉由清楚定義的界限（clearly defined precincts），區分出紀念性的建築（monumental architecture），和表現外在建築形式，和其它建築物做區分，當〈富圖〉幾經歷史轉折的收藏，到 2011 年〈無用師卷〉和〈剩山卷〉輾轉進入到國家體制故宮博物院的合而為一，就接受莊重、典雅、殿堂般博物館儀式的熏陶。依 Duncan 之言，觀眾參訪博物館的重要藏品——〈富圖〉，是尋求一種「分離的（detached）、永恆的（timeless）和高貴的（exalted）的」情感，而得到昇華狀態，使我們能從生活的紛亂和自我束縛之中解放出來。⁸⁴

〈富圖〉從以往收藏在清宮內府中，象徵皇權繼承收藏的帝國權威，和幾經天災人禍、歷經滄桑的國寶身份，⁸⁵ 到當代作〈富圖〉新媒展的五件展品（圖 1- 圖 6），以高科技綻放的虛擬美學，帶來對博物館陳列物的親近的遊玩關係，試圖打破傳統藝術品高高在上、神聖不可侵犯的紀念性的儀式感和權威性時，這重塑〈富圖〉為「可行」、「可望」、「可遊」和「可居」的電子版富春江山水。⁸⁶

博物館設置的出現，在於創造它的戲劇主角（dramatis personae），成為完美地被社會化、心理化的、文化性的演出博物館儀式的個體，儀式經驗（ritual experience）被認為是，有其意圖和終點，那就是身份的轉換，它授予身份認同

82 巫鴻以《韓熙載夜宴圖》在北京故宮的展覽為例，說明現代的展覽方式，使觀眾不能再重溫古代觀賞手卷時的視覺體驗，文丹譯，《重屏：中國中的媒材與再現》，頁 49-50。

83 《浙江省博物館》，網址：<<https://www.zhejiangmuseum.com/News/Snews/NewsInfo/13505.0>>（2023.6.10 瀏覽）。

84 Carol Duncan, “the Art Museum as Ritual,” pp. 428.

85 林伯欣，〈「國寶」之旅：災難記憶、帝國想像，與故宮博物院〉，《中外文學》30 卷 9 期（2002.02），頁 227-264。

86 此處引用北宋郭熙《林泉高致》的畫論，郭熙，《林泉高致》（臺北：國立編譯館，1986）。

的更新（renew identity）、淨化（purify）、或重新恢復秩序（restore order），或通過犧牲（sacrifice）、折磨苦難（ordeal）和啓蒙（enlightenment）的方式去面向世界，⁸⁷ 觀眾在欣賞此展戲劇主角的〈富圖〉後，感受到〈富圖〉藝術品的精神感召和神聖洗禮時，在經歷一系列的〈富圖〉新媒展的科技賞玩和藝術解讀之後，經由數位科技「媒介性」的轉譯，沉浸在視覺新體驗和感官享受之中，數位美學擴充實體展覽對富春江山水的各種想像，和運用展演詮釋中國藝術史的文化傳記，以影音效果表現出數位美學，但在展演平台（展覽）結束，它卻面臨終結的命運，⁸⁸ 它的機械複製的特質，生成那些正面意義和負面可能呢？

（三）新媒體藝術展品「媒介特異性」的展演意義

從高度工業化世界的科技文化視野看世界，我們正面臨一種工業社會的突變，成為科技文化（technoculture）。⁸⁹ 針對當代網路社會中，博物館的數位文化傳承（digital cultural heritage）有日益成長的驅勢。博物館的問題——是博物館應扮演沒有原件複製品的幻影假像（simulacra）角色，還是應從事令人興奮的數位複製作品呢？⁹⁰

1.〈富圖〉新媒展附屬於〈富圖〉，具有引導性、介紹性和展示性的功能

它的第一層目的，是引領我們再回復到中國元朝時的時空對話，讓原畫作停留在完成的時空，賦予人們現代觀點和意義。⁹¹ 值得深思的是，這些百花齊放式的多媒體（multi-media）陳列，再現出展品（〈富圖〉（〈無用師卷〉和〈剩山卷〉）的藝術性嗎？博物館學界有持正面想法，肯定新媒體藝術在展覽扮演的積極角色，提出新媒體藝術作品，幾乎可取代展覽中陳列品的歷史角色（historical role），並已發展為具個人特色的陳列品，這不只是他們具有 2D/3D、可觸的（touched）、可視的、或其它虛擬方式的展示陳列方式，更重

87 Carol Duncan, “the Art Museum as Ritual,” pp. 429.

88 例如：〈富圖〉展結束後，留下一本畫冊，為何傳馨，〈導論〉，何傳馨主編，《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》（臺北：國立故宮博物院，2011）；而〈富圖〉新媒展留下實體記錄，為林宜仙、吳紹群，〈黃公望與富春山居圖新媒體藝術展〉，頁 108-115。

89 邱誌勇，〈美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒藝術之「新」〉，頁 284。

90 Fiona Cameron, “Beyond the cult of the Replicate: Museums and Historical Digital Objects — Traditional Concerns, New Discourse,” edited by Fiona Cameron and Sarah Kenderdine, *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse* (Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2010), pp.64-67; 49-75.

91 林宜仙、吳紹群，〈黃公望與富春山居圖新媒體藝術展〉，頁 110。

要的是，這些作品已超越闡釋輔助（interpretative aids）的基本過程，一躍變成創造性藝術品（creative art objects），從擔任陳列展出的基本意義，生產更具有意義文本（a meaningful text）之結構性角色（a structural role）。⁹² 當博物館已被公認為是最適合被當成觀賞和保存藝術品的場合（the most appropriate places），博物館收藏的物品（object），被適當地視為藝術品去使用之時，博物館就表現出它的優越性和影響力。⁹³

2. 新媒體藝術「媒介特異性」的一體兩面

數位藝術的虛擬本質，將它本身的「物質性」劃分為二——存在和不存在（presence/absence）。新媒體藝術品（如：〈富圖〉新媒展）代言的原作（如：〈富圖〉）——體現出如實物般「物質性」和藝術性的豐富文化資產，因為虛擬性的遮蓋，使得新媒體藝術的作者、起源、獨創性和展覽形式，更容易被簡化、被歸類和被突顯為電腦的技術性類比程式，卻忽視新媒體展覽給觀眾帶來虛擬美學的重要性、未來性和獨特性。所以，新媒體藝術家，要勇敢去發展自己的獨特面貌，以超越代替實體藏品的再現意義。如同符號學家巴特（Roland Barthes, 1915-1980）對「攝影」的論述——「攝影」應被視為具有創造性的作品、具有歷史紀錄的價值等意義，不單是藝術品的取代物而已，它更被視為過去和記憶之間的參考，散放屬於它的靈光和距離美學。⁹⁴

以〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展為例，雖然後者重新定義原本屬於〈富圖〉單人單卷分段式的閱覽模式，將原本僅容雙臂之間咫尺山水的富春江，操控軟體而化身為想像的人工擬像，進入到全景式大幅山水的沉浸式虛擬世界體驗（例如：圖1、圖2）；電子版的〈富圖〉收藏史（圖3）及電腦圖像化的畫論文本（圖4）；融合音樂、剪影藝術的裝置（圖5）和科技建構〈富圖〉的數位文化傳記（圖6）。〈富圖〉新媒展延續也改變觀眾的身體觸碰、感官享受、和觀看方式，並邀請觀者從消極被動的旁觀者，成為積極主動的共同創作者，以建構數位版〈富春山居圖〉的新視覺敘事故事。

92 Andrea Witcomb, “the Materiality of Virtual Technologies: A New Approach to Thinking about the Impact of Multi-media in Museums,” edited by Finona Cameron and Sarah Kenderdine, *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, pp. 38-39; 35-48.

93 Carol Duncan, “the Art Museum as Ritual,” pp. 429.

94 Fiona Cameron, “Beyond the cult of the Replicate: Museums and Historical Digital Objects — Traditional Concerns, New Discourse,” p. 70; pp. 49-75.

〈富圖〉新媒展的「媒介特異性」既能載舟也能覆舟，如果，它的基礎要建立在感官刺激上，那麼，要如何逃脫它成為複製品、替代品和過多聲光效果的強烈娛樂性的觀感呢？在「寓教於樂」的目的下，去保留、主動引導受眾解碼展覽的藝術核心和人文精神，而不只是受外界感官刺激的干擾，這是更需深思和關注的課題。⁹⁵

3. 尋找書畫和新媒體藝術的「媒介特異性」的互補可能性

近年來，故宮強調時尚故宮和數位生活的結合，一指神功下更能暢遊故宮。⁹⁶ 書畫和新媒體的「媒介特異性」若能互補，將給予觀眾新的視覺體驗。例如：當〈富圖〉（無用師卷）和〈剩山卷〉的長手卷，因受限於展覽的陳設，無法再現古代私人觀看樂趣，也許未來可以運用數位版的視覺敘事手法，例如（圖4）般電腦螢幕框架的電子視窗，提供讀者有限制的閱覽空間，想像中國傳統欣賞手卷時「獨樂樂不如眾樂樂」的憧憬和期盼。反之，新媒體藝術的展件，也許能仰賴畫書媒介的紙張記錄和形式保存，以化解藝術收藏中科技「虛擬性」不存在的缺席難題。

當我們重新審視博物館儀式化功能時，⁹⁷展覽也給予藝術機制評價的肯定，例如：〈富圖〉展屢獲國際讚揚和稱許，⁹⁸〈富圖〉新媒展在前者合璧的國寶明星光環下，發揮它蘊藏新媒體藝術特質，如：削弱藝術家控制，朝向新媒體藝術的「民主化」和「大眾化」，以擁有互動合作精神等，並鼓吹藝術生活融合，⁹⁹旨在帶給觀眾更多自由選項和賞玩空間。本文拋磚引玉，提出兩問題：

- (1)「人機聯合」的互動性，有可能改變布爾迪厄已提出博物館參觀會繼續固化階級嗎？換句話說，1960年代，布爾迪厄已指出教育程度高低影響觀眾觀看博物館、藝術展覽等的參觀意願，學校不是給予平等基礎資源的後盾，反而是強化社會差異的因素，¹⁰⁰在二十一世紀科技世代，藉由虛擬作品的「媒介特異性」，它能鬆綁、還是會繼續加深社會階

95 張婉真，〈當代博物館展覽的敘事轉向〉，頁221。

96 「Old is new 時尚故宮」，二十一世紀故宮提出的創意美學產業概念更注重數位化的多元跨界，林國平主編，〈時尚故宮·數位生活〉（臺北：遠流出版事業有限公司，2007），頁18-21。

97 Gordon Fyfe, *Art, Power and Modernity: English Art Institution*, pp.59-60.

98 劉君祺，〈也是一段傳奇，談「山水合璧」特展新聞宣傳〉，頁78-85。

99 Christine Weber, Bilyeu, Elizabeth etc., “Introduction to New Media Art,” pp.8-39.

100 許嘉猷，〈藝術之眼：布爾迪厄的藝術社會學理論及其臺灣之量化與質化研究〉，頁19。

級對文化符碼、藝術感知、慣習的固化程度呢？

- (2) 藝術品在現代博物館中閱覽空間的思考，以〈富圖〉為中心鋪陳細緻如同中國藝術史學史般的兩期〈富圖〉展，當（圖8）置放在如巍峨殿堂般博物館的文本時，如何回歸到中國藝術史觀脈絡的古代觀看方式，抽離出西方美術史閱讀、觀看和認知呢？¹⁰¹ 同理可證，藝術作品出現在書籍印刷品、大眾媒介和網絡圖像上時，因為「媒介特異性」的改變，也扭曲藝術原作的本質，即使以數位科技來懷舊時，會損害藝術品本真性嗎？這些爭議還需要學界未來更進一步的深入研究。

五、結論

如前文所引，柏格指出觀看在建構知識系統和日常世界有其重要性，布爾迪厄指出博物館場域中代表權威的規訓力量，使欣賞展覽不只是單純的藝術愛好而已，藝術感知、傾向與慣習，都是歷史再製的產物，展覽場域的藝術品成為被觀看客體和現代閱讀文本。本文以〈富圖〉展和〈富圖〉新媒展為例，從「媒介特異性」討論從書畫紙媒和數位媒體的「物質性」差異，再現風格迥異的視覺敘事，兩類藝術品都能和受眾保持互動交流（例如：從手持畫卷到藉機器而互動），促使作品展現從古代的「此時此地」背景轉變到現代的「今時性」時空。關於經典再現的展覽論述，可歸結幾點期許：

（一）〈富圖〉擁有中國藝術史上重要經典光輝，激發出〈富圖〉新媒展營建出當代數位水墨作品，如果，數位展件能從輔助性、陳列性、說明性為主裝置客體角色，增強藝術性的原創力，不畏懼機械複製的本質，再克服它高度依賴程式語言和機器裝置的「物質性」和「虛擬性」，以及不再僅墨守於軟體的技術學習，¹⁰² 方能像「攝影」一般，在高度儀式化的傳統藝術機制中，創建被認同讚許的獨立藝術品的命運，迎來屬於它的靈光和獨特的虛擬美學，轉變成為具有數位美學的主體之路。

（二）省思「觀看」的重要性：公共展覽改變了觀眾與藝術品的關係，鄧

肯主張觀眾參觀博館是藉著像是宗教儀式效果的博物館儀式，當博物館觀眾參觀完畢之後，被激發出啟蒙感（a sense of enlightenment），或是精神上的滋養和恢復。¹⁰³ 重讀中國書畫史上的經典代表之作〈富圖〉的展覽氛圍時，當觀眾進入博物館場域欣賞此畫時，獲得精神上的昇華；觀者看到的是在現代博物館的展覽空間中，在標榜開放性、公眾性的博物館是公共遺產屬性下，遵循一套依從西方藝術史的觀看邏輯，但若能發展出重溫中國古代書畫私密性的手卷觀賞時的視覺經驗，將使建立中國書畫藝術史的完整史觀脈絡和藝術實踐上，更邁進一步。

致謝：本文感謝「青島新媒體藝術」提供圖片和接受田野調查採訪，以及《故宮文物月刊》提供蔡仁譯攝影師拍攝的「元 黃公望〈富春山居圖〉之〈剩山圖卷〉（浙江省博物館藏）與〈無用師卷〉（國立故宮博物院藏）合壁展場實景」圖片，謹致上十二萬分的謝意！

參考書目

中文書目

- Benjamin, Walter，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1999。
- Berger, John，中譯本柏格，任悅，《理解一張照片：約翰 柏格論攝影》，杭州：中國美術學院出版社，2018。
- Cahill, James，宋偉航等譯，《隔江山色：元代繪畫（1279-1368）》，臺北：石頭出版社，1994。
- Clunas, Craig，黃曉鵬，《明代的圖像與視覺性》，北京：北京大學出版社，2016。
- Duncan, Carol，王雅各譯，《文明化的儀式：公共美術館之內》，臺北：遠流出版社，1998。
- Ledderose, Lothar，張總等譯，《萬物：中國藝術中的模組化和規模化生產》，北京：新知三聯書店，2005。
- Levinson, Paul，宋偉航譯，《數位麥克魯漢》，臺北：貓頭鷹出版社，2000。
- McLuhan, Marshall and Quentin Fiore，楊惠君譯，《媒體即訊息》，臺北：積木文化出版社，2009。

103 Carol Duncan, “the Art Museum as Ritual,” pp. 429.

101 關於手卷的傳統閱覽見前文。有趣的是「繪畫」和「中國繪畫」的絕對差異，是與西方藝術史起源最有關的核心問題之一，Craig Clunas，黃曉鵬，《明代的圖像與視覺性》（北京：北京大學出版社，2016），頁4。

102 Joanna Black and Kathy Browning, “Creativity in Digital Art Education Teaching Practices.” *Art Education*, 64.5 (2011):19-24; 33-34

Wu, Hung, 文丹譯,《重屏：中國中的媒材與再現》，上海：上海人民出版社，2009。

王嵩山，〈博物館、城市的文化生命與集體記憶〉，《臺灣博物館民族誌論壇社通訊》第2卷第3期（1999），頁3-8。

石守謙，《從風格到畫意——反思中國美術史》，臺北：石頭出版社，2010。

邱士華，〈截長補短——略論沈周、張宏與「字明卷」〈富春山居圖〉仿本〉，《故宮文物月刊》第340期（2011.07），頁22-31。

邱誌勇，〈美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒藝術之「新」〉，《藝術學報》81期，（2007.10），頁283-298。

邱誌勇，〈本體論的轉向：數位科技文化時代的美學思維〉，《靜宜人文社會學報》5卷2期（2011.07），頁55-90。

邱誌勇，《關鍵論述與在地實踐：在地脈絡化下的新媒體藝術》，臺北：雅墨文化事業有限公司，2012。

沈淑琦，〈Understanding New Media Art〉，《臺灣美術》125期（2023.07），頁180-187。

何傳馨主編，《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》，臺北：國立故宮博物院，2011。

何傳馨，〈山水合璧——黃公望與富春山居圖特展策展經緯〉，《故宮文物月刊》339期（2011），頁6-17。

李秀香，〈書畫手卷的典藏與維護探討〉，《書畫藝術學刊》5（2008），頁233-251。

林伯欣，〈「國寶」之旅：災難記憶、帝國想像，與故宮博物院〉，《中外文學》30卷9期（2002.02），頁227-264。

林宜仙、吳紹群，〈黃公望與富春山居圖新媒體藝術展〉，《故宮文物月刊》342期（2011.09），頁108-115。

林國平主編，《時尚故宮·數位生活》，臺北：遠流出版事業有限公司，2007。

林麗江、何炎泉主編，《寫盡繁華——晚明文化人王世貞與他的志業》，臺北：故宮博物院出版，2022。

洪順興，〈手卷之美：談手卷裝裱材料及其時殊性〉，《故宮文物月刊》382期（2015.02），頁82-92。

徐邦達，〈黃公望和他的富春山居圖〉，《文物》6期（1958），頁32-36。

徐邦達，〈黃公望〈富春山居圖〉真偽本考辨〉，《故宮博物院院刊》2期（1984），頁27-37。

陳高華，《元代畫家史料彙編》，杭州：杭州出版社，2004。

陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，《中正大學中文學術年刊》16期（2010），頁193-220。

耿鳳英，王嵩山主編，〈展示三部曲〉，《博物館展示的景觀》，臺北：國立臺灣博物館，2011，頁379-396。

郭熙，《林泉高致》，臺北：國立編譯館，1986年。

許嘉猷，《藝術之眼：布爾迪厄的藝術社會學理論及其臺灣之量化與質化研究》，臺北：唐山出版社，2011年。

張婉真，〈展覽的元敘事理論〉，《當代博物館展覽的敘事轉向》，臺北：臺北藝術大學、遠流出版事業股份有限公司出版，2014。

張藝曦，〈吳正志購《富春山居圖》年代小考〉，《故宮文物月刊》340期（2011.07），頁40-43。

劉君祺，〈也是一段傳奇，談「山水合璧」特展新聞宣傳〉，《故宮文物月刊》第347期（2012.02），頁78-85。

劉瑞蘭，〈從《重巒疊翠》和《做黃公望山水》來看董其昌的「尚古」理念與實踐〉，《造型藝術學刊》（2011），頁85-98。

劉鵬，〈《富春山居圖》清初流傳考辨〉，《故宮博物院院刊》196期（2018），頁57-62頁。

黃奕智，〈民國與儒家：戰後臺灣國家論述下的禮制建築〉，《現代美術》（2022.12），頁37-68。

黃蘭翔，〈臺灣的明清宮殿建築復興樣式美術館之出現〉，《臺灣建築之研究：他者與臺灣》，臺北：財團法人空間母語文化藝術基金會出版發行，2018。

謝修璟，〈形塑美學性的互動模式：從「藝術即經驗」美學觀解析新媒體藝術和人機互動之關係〉，《臺灣美術》90期（2012.10），頁110-120。

英文書目

Barthes, Roland. Translated by Stephen Heath, “the Death of the Author.” in the *Image Music Test*. Fontana Press, 1997. pp. 142-148.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1997.

Berger, John and Geoff Dyer, *Understamdng Photograph*. London: Penguin Books, 2013.

Black, Joanna and Kathy Browning, “Creativity in Digital Art Education Teaching Practices.” *Art Education* 64.5 (2011) : 19-24; 33-34.

Bourdieu, Pierre and Alain Darbel with Dominique Schnapper. Translated by Caroline Beattie & Nick Merriman. *The Love of Art: European Art Museum and their Public*. Cambridge: Polity Press in association with Blackwell Publishers Ltd., 1997.

Cahill, James. *Hills Beyond A River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368*. New York: John Weatherhill, 1976.

Cameron, Fiona. “Beyond the cult of the Replicate: Museums and Historical Digital Objects — Traditional Concerns, New Discourse.” edited by Finona Cameron and Sarah Kenderdine, *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2010, pp.49-75.

Cat, Hope and John Ryan. *Digital Art: An Introduction to New Media*. New York, London: Bloomsbury Academic, 2014.

Clunas, Craig. “China in Britain: The Imperial Collections.” in Donald Preziosi and Claire Farago eds, *Grasping the World: the Idea of the Museum*. VT: AshgatePub., 2004, p.465.

Cura, Nixi. “A ‘Cultural Biography’ of the Admonitions Scroll: the Qianglong Rein (1736-1795).” In edited by Shane McCausland, *Gu Kaizhi and Admonitions Scroll*. London: British Museum Press, 2003, pp. 260-276.

Douglas, Davis. “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction: An Evolving Thesis: 1991–1995.” *Leonardo* 28.5 (1995): 381-382.

Duncan, Carol. “The Art Museum as Ritual.” edited by Donald Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, first published 1998, pp. 423-434.

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museum*. Oxford: Routledge, first published in 1995. Reprinted in 1996, 1997, 2000, 2001, 2002, 2004, 2005, pp. 7-20.

Fong, Wen. “Why Chinese Painting Is History.” *The Art Bulletin* Vol. 85, No. 2 (June 2003): 258-280.

Fyfe, Gordon. *Art, Power and Modernity: English Art Institution, 1750-1950*. Leicester: Leicester University Press, 2000.

Greenberg, Clement, edited by Francis Frascina & Charles Harrison, “Modernist Painting,” *Art in Modern Culture*. London & New York: Phaidon Press Limited, pp. 308-304.

Hope, Cat and John Ryan. “Hyperreality and the Post-digital Art of the Future.” in *The Digital Art: An Introduction to New Media*. New York, London: Bloomsbury Academic, 2014, pp. 199-204.

Langfeld, Gregor. “The canon in art history: concepts and approaches.” *Journal of Art Historiography* Number 19 (December 2018): 1-18.

Ledderose, Lothar. “The System of Script.” *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. New Jersey: Princeton University Press, pp. 9-24.

Levinson, Paul. *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*. London and New York: Routledge, 1999.

Little, Steven. “A ‘Cultural Biography’ of the Admonitions Scroll: the Sixteenth, Seventeenth and Early Eighteen Centuries.” in edited by Shane McCausland, *Gu Kaizhi and Admonitions Scroll*. London: British Museum Press, 2003, pp. 210-248.

Li, Chu-Tsing. “Recent History of the Palace Collection.” *Archives of the Chinese Art Society of America* 12 (1958): 61–75.

Loehr, Max. *Chinese Painting After Sung*. New Haven: Yale Art Gallery, 1967.

Lovejoy, Margot. *Digital Current: Art in the Electronic Age*. London: Routledge, 2004.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*, Cambridge, Ma: MIT Press, 2001.

Turow, Joseph. “Introduction: On Not Taking the Hyperlink for Granted.” in Joseph Turow and Lokman Tsui eds, *The Hyperlinked Society: Questioning Connections in the Digital Age*. Ann Arbor: University of Michigan Press: University of Michigan Library, 2008, pp. 1-18.

Manovich, Lev. “What is New Media?” *The Language of New Media*. Cambridge: the MIT Press, 2002, pp.18-61; 73.

McLuhan, Marshall. *The Medium is the Message, Understanding Media: the Extensions of Man*. London: Routledge, 1964, pp. 7-23.

McLuhan, Marshall. *The Medium is the Message*, Bantam Books, 1967.

Preziosi, Donald. Edited by Sharon MacDonald. “Art History and Museology: Rendering the Visible Legible.” in *A Companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing Ltd, pp. 50-63.

Ryor, M. Kathleen, edited by Marco Faini and Alessia Meneghin. “Style as Substance: Literary Ink Painting and Buddhist Practice in Late Dynasty China.” in *Domestic Devotions in the Early Modern World*. Leiden: Brill Academic Publishers, p.258.

Weber, Christine and Elizabeth Bilyeu etc. “Introduction to New Media Art.” in the *Understanding New Media Art*, Open Educational Resources, Creative Commons Attribution Non Commercial Share Alike 4.0 International License. 2022. (<https://openoregon.pressbooks.pub/understandingnewmediaarts/>).

Witcomb, Andrea. “The Materiality of Virtual Technologies: A New Approach to Thinking about the Impact of Multi-media in Museums.” edited by Fiona Cameron and Sarah Kenderdine, *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2010, pp.35-48.

Wu, Hung, “The Painted Screen,” *Critical Inquiry* vol. 23, no. 1 (1996): 37–79; 65.

網路資料

《浙江省博物館》網址：<<https://www.zhejiangmuseum.com/News/Snews/NewsInfo/13505.0>>（2023.6.10 瀏覽）。

《國際博物館協會》網址：<<https://icom.museum/en/>>（2023.6.12 瀏覽）。