

## 初探藝術史書寫的模式——

### 閱讀《為圖像而作的文字》之〈緒論〉和《重新探索藝術》

國立中央大學藝術學研究所 張慈倫

#### 一、前言

本文試從閱讀 Michael Baxandall (1933 — 2008) 的《為圖像而作的文字》(*Words for Picture : Seven Paper on Renaissance Art and Criticism*)<sup>1</sup> 的第一章〈緒論〉來爬梳以文字描述圖像的肇始，並透過 Baxandall 對 Battista Alberti (1404 — 1472) 《論繪畫》(*De pictura*) 寫作方式的解析，來討論 Alberti 如何將論說文寫作的架構比擬為繪畫創作的過程。Baxandall 認為藝術史趨近於藝術評論，因為藝術史在探究藝術品的意圖之下，會不斷的在歷史研究程序中進行推因，並企圖勸服觀者接收作者之論點。所以，藝術史書寫在製造物件 (affect) 和影響觀者 (effect) 的程序中，本就有批評的面向，是一種有歷史進程的藝術批評。而他個人對 Alberti 的研究就是對「為圖像而作的文字」所做的藝術批評；接著透過閱讀 Francis Haskell (1928 — 2000) 《重新探索藝術》(*Rediscovery in Art*)<sup>2</sup> 一書的架構和寫作進路來釐清個人對「圖像證史」<sup>3</sup> 的認知。Haskell 從圖像中具體的蒐羅出當時人物、藝術作品、普及傳媒圖像與社會和市場間的關聯，是一部實證經驗式的藝術史研究專書。馬克思主義在 1960 年代的新藝術史浪潮中盛行，然而兩位近代學者並非極端的靠攏任一邊，而是以兼容的胸懷接納藝術史書寫各種可能性。

#### 關鍵字

藝術史書寫 (Art History Writing)、《為圖像而作的文字》(*Words for Picture*)、《重新探索藝術》(*Rediscovery in Art*)、構圖 (composition)、創思 (invention)、歷史與圖像 (History and images)。

<sup>1</sup> Michael Baxandall, "Prolegomena: Values, Arguments, System," in *Words for Picture : Seven Paper on Renaissance Art and Criticism*, (New Haven : Yale University Press, 2003.) pp. 1-38.

<sup>2</sup> Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art: Some Aspect of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1976.)

<sup>3</sup> 「圖像證史」一用語乃由大陸學者楊豫翻譯 Peter Burke, *Eyewitnessing The Uses of Images as Historical Evidence* (Cornell University Press, 2001) 而得的譯名。

## 二、 Alberti 的《論繪畫》架構簡述

Baxandall 的 *Words for Picture* 一書，針對七篇 1300—1550 年間的藝術書寫文章進行分析，將文章中的文字內容整理成圖表，提出三種藝術論述書寫的方式，來說明此時期的藝術文字之特色，敘述出藝術書寫自身的歷史。Baxandall 在〈緒論〉中先提出了早期文藝復興時代的相關藝術文章，將當時的藝術文字書寫區分為三種類別：「價值」(Value)、「論句」(Argument)、「系統」(System)：

1. 「價值」中作為例示的文獻：  
《繪畫專輯》(Francesco Lancilotti, *Trattato di Pittura*, 1509.)
2. 「論句」中作為例示的文獻：  
《辨證的創思》(Rudolph Agricola, *De inventione dialectica*, 1479.)  
《博物誌》(Pliny the Elder, *Natural History*, circa AD 77–79.)  
《一百題人文問答集》(Innocentio Ringhiera, *One Hundred Liberal Games*, 1551.)  
《韻文編年史》(Giovanni Santi, *Rhymed Chronicle*, 1482.)
3. 「系統」中作為例示的文獻：  
《論繪畫》(Battista Alberti, *De picture*, 1435.)

〈緒論〉的重點是在討論藝術書寫中的專業藝術辭彙之起源，並透過不同階段的藝術書寫文字之對照，來探究書寫者使用何種辭彙來作為藝術書寫的文體風格。透過 1435—1510 年間的文獻，呈現出藝術書寫逐步專業化的過程。以業餘的 Lancilotti 和專業人文學者 Alberti 之文章，作為文體鬆散和清晰系統的兩種藝術書寫風格之兩大舉證。本大段將討論前二章：第一章〈緒論〉，是對文藝復興時期的書寫文字之脈絡考察，進而延伸到第二章 Alberti 《建築十書》中〈*Momus*〉一文中的文體風格。Alberti 運用數學符號和運動用語來有效的類比為建築和繪畫的表現，他的文章書寫方式是透過標題的使用，以論述的系統描述出繪畫形式理論。此兩篇說明了藝術書寫史的開端，以及文字與圖像間的方向性。<sup>4</sup> 而 Alberti 〈論繪畫〉一文，便奠下了學院繪畫的準則。以下簡述 Baxandall 以圖表所區分出的三種藝術書寫類別：

### (一) 價值

<sup>4</sup> Baxandall 在 *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*(Yale University Press, 1987)中提及藝術批評中三種描述性文字：1.起因或推因性文字(causal or inferential words)，以動詞等語彙對物件做特質描述 2.比較性或暗喻性文字(comparative or metaphorical words)，運用隱喻與其他物件做比較並指示出其興趣 3.主體或自我性的文字(subject or ego words)，描述敘事者與作品間的互動來指出作品特質。

文藝復興時期的人們習慣從描述一個人的姿態舉度來說明對此人的價值判斷。所以，Baxandall 提出 Lancilotti 《繪畫專輯》中的一句話作為舉例：『Paolo Uccello 擅長透視法。』（Paolo Uccello is strong on perceptive.），並以 4 個子集圖示出一位畫家與所受的評價之間的關聯如下：再現的內容（components）、構圖（parts）、使用的技巧（elements）、展現出的姿態與美德（virtus）【圖 1】。這 4 個圖示說明了一個畫家該如何去選擇要表現的題材、經過構思、加上個人的畫技，才得以展現出一件好作品，同時也可彰顯出畫家自身的好品德。所以，當我們說 Paolo 擅長透視法時，並不只是說他的繪畫技巧很好而已，而是讚美 Paolo 個人的品格美德。Baxandall 的圖式說明了，當人們觀看畫作時所說的話，必然就已經摻入了個人價值判斷的程序。同時，這也是觀者接收畫家思慮的過程。換言之，「價值」此種藝術語彙的使用，就有助於畫家依據贊主的特定要求，圖繪出指定的圖樣。特別是在繪製人物方面，可有效形塑出故事畫（history painting）中的角色。而當藝術書寫者以推因性文字對繪畫作品進行溯源探究時，此類「價值」語彙可能出現在畫作委任的契約書中，可以讓藝術史的書寫研究者獲得當時人們對此作品的評價。

## （二） 論句

文藝復興人們的思考方式，是以辯證法為主。在此，Baxandall 提出 Agricola 《辨證的創思》【圖 2】中的一句話作為舉例：『用顏料繪製而成的繪畫。』（*Pictures depict with pigments.*）在此客觀鋪陳的敘述語句中，以同一個字根，出現不同的詞形。雖然此語句未進行價值判斷，但卻可以廣為一般讀者所理解接受，也因此，此種用語較適合做為推廣到大眾閱讀之中。不同教育程度的人們，皆可以獲取一定的理解，而較不會有所遺漏。所以，此即業餘的 Lancilotti 與專業的 Agricola 在進行藝術寫作時，使用不同辭彙時的優劣點。因此，當專業藝術寫作者要進行藝術論述時，就需要以「論句」的形式作為文章的命題架構：以大標（topics）中的小標（heading）來說明、激發出整篇文章中的思慮內容。這是專業藝術書寫者企圖尋找一個普世準則來解說的方式，而非指個人對藝術的特定想法。大標與小標是以辨證的形式和階層性展現整體文章的架構。然而，Baxandall 在此提出警語：標題辭彙的使用可能只是作者任意選取下的隱喻，並非一般準則。像是 Pliny the Elder 的《博物誌》第 35-36 冊是專題討論藝術議題，但藝術史研究者在研究時並不可盡信，因為《博物誌》是以百科全書和軼聞節錄為撰寫形式，取材多屬於二手資料，若直接使用未加確認則會造成文化傳遞間的遺落與差異。

藝術書寫論句的構成，不僅可用《辨證的創思》所提出的標題形式來進行說明，也可以用《一百題人文問答集》所使用的問答方式來進行。此書是當時文藝復興時期婦女與小孩間所流行的一種教育遊戲。Baxandall 提出此例的用意在於，由於這是婦女小孩的遊戲，所以這些問題在當時被視為常識，藝術史研究者

反而可以在通俗文獻中獲得當時對藝術的普遍認知。因而，Baxandall 才可以推論出當時所關心的藝術議題如下：Dante 和 Vasari 時代間，哪些人才是好畫家？（意即，好畫家是誰？）怎樣才叫好畫作？（意即，好畫作的元素有哪些？）好畫作與好的生活之間有甚麼連結呢？（意即，美與道德的連接關係？<sup>5</sup>）這些問題顯現出當時人們所重視的藝術課題：各地區的學者透過標舉出代表本地的藝術家和重要畫作，以專業的藝術著作和普及的社會教育，讓一般民眾加以認同本區藝術的風範。文藝復興時期的義大利是一部城市史，不同地域的城市之間彼此競逐，藝術也成為展現城市認同的方式，並成為現今藝術史書寫的開端和基礎。

藝術書寫論句的使用，先是以文字語法為基礎，條列出客觀語句，接著實踐到普及社會教育中，透過這些不同類型的文字傳遞下，社會中的共同意識逐漸凝聚，文字中的價值判斷之常規便已然成形。於焉，當藝術史研究者在閱讀『Paolo Uccello 擅長透視法。』一句的語義時，才可以做出更為趨近時代正確意涵的判斷。Baxandall 行文至此，便繼續將《一百條人文問答集》與 Alberti 的《論繪畫》【圖 3】作一問一答的對較，提出除了第七題和第十題無法在《論繪畫》中找到答案，《論繪畫》所關注的藝術議題顯然是當時的主軸，進而衍論出《論繪畫》的系統寫作方式之重要性。

### （三） 系統

文藝復興時期的寫作形式常以三韻句或是論句形式為主。然而，Alberti 的寫作方式卻無明確分際，他的《論繪畫》一文說明出繪畫的形式風格轉化為文字思想理論的製造過程，並進而展現出他個人的思慮活動過程：Alberti 將思慮、建築、人體與運動作綜合類比。他以建築為討論基底，在均值與平衡（mean-balance）的兩項原則下，以維特魯威人（The Vitruvian Man）作為平衡的基本雛型，並將人體鑲嵌在建築原則中。Alberti 說明如何在繪畫中達成平衡此形式時，先是以擲標槍和擲圈環這兩項運動作為說明實例，也就是杆桿與滑輪的基本結構，亦即拿起重物時如何維持平衡，來說明如何在繪畫中表現平衡。Alberti 以數學算式均值條件 C 來描述標槍手在投擲圈環的姿態，藉以說明運動過程中的平衡性。在此，以運動和數學專業用語來說明繪畫中的平衡概念，其意涵就是在強調：畫面中的各項元素可以經由均值條件 C 聯結到非具象元素中，也就是在畫作圖像與畫作意涵間有相對應的意涵。所以，具象圖像和抽象寓意間就如同擲圈環和擲標槍一樣都會有一定的標的物，是種對等平衡的關係。也就是說畫家在設置繪畫中的意涵時，圖像與意涵之間，又可以從數學概念中的比例項目之關係作相互補充說明。Baxandall 在文中說到：「這個世界的圖像之間滿佈著

<sup>5</sup> 筆者以為這是西方傳統中對美的認知與批評：希臘時代的人們將美稱作為善，並認為一個人在公領域中的建樹就是美之道德的一種表現。請見筆者〈以 Nelson Goodman 的“Reality Remade”討論“The Great Hippias”的時序邏輯〉，中央大學《議藝份子》第 14 期，2009，頁 147-162。

嵌結關係。比如說，河水的流動、擲標槍的過程、教堂的外在形式等，都具有優美的平衡性特質。無論是人們的活動或是人造物本身，每個獨立個體相互之間皆自然地有互補的功用。」<sup>6</sup> 所以，我們可得知 Alberti 是以數學專業用語和視覺化的運動過程來作為他撰寫繪畫理論的一個媒介，藉以更清楚的界定和說明繪畫的基礎理論。並將平衡和比例作為生理性的隱喻，繼續延用到他的寫作概念中：平衡有強健特質，並且需要謹守中庸節制，才能有「優雅的平衡」之最佳展現。

1450 年 Alberti 寫作出 *Momus* 這篇故事。*Momus* 的文體模仿至西元 120 年代的作家 Lucian 的寫作風格，取材荷馬史詩，並以重疊、寓言、文學作為表現手法，藉由圖與文作重構，在對話間作出嘲諷意涵，並以異教中的聖像圖樣作為道德訓誡的視覺表現媒介。文藝復興時代的人文學者不僅要有辯證演說的基本修辭技藝，也開始加入異教材料來豐富人文內容。於是，圖樣書猶為盛行，像是 1503 年的 Aldine 出版社就出版了由 Philostratus 所編著的 *Icon*，書中就提及許多 Lucian 的文學作品來解說圖樣。而此種圖樣書則是當時畫家藉以作為畫面意涵說明的主要依據。Alberti 在《論繪畫》中除了使用圖樣書作為依據，也承繼西元 787 年的尼開亞信條 (Nicaea) 中對聖像類的宗教形象 (Icon) 的審議標準：「聖像的視覺形式必須展現出明晰性，藉以喚起觀者情緒，才得以使觀者在自我回想中作沉緬。」此審議標準是要求人文教師在向大眾宣教與傳授知識時，要掌握古典知識與社會建構間的和諧，展現真善美的準則。所以崇古 (all'antique) 便成為人文精神的要旨之一。像是 Andrea Mantegna (1431–1506) 所繪的 *Mars and Venus*，就企圖以古典的神話人物為標記，透過人物圖樣置入相關的寓意訊息。而 Alberti 的著作 *Momus* 則是應用語文文法中的詞類變化 (conjunction) 規則，在語句中透過字根的變化，呈現出語句中的多義性 (polysemy) 與反語意 (antiphrasis)，使得古典的寓意故事可以突破原有的內容，創發性的引申出新的意涵，透過 *Momus* 的例示和諷喻，形構成半人半神此角色的悲戚與敗壞道德的一面，在圖與文的敘事中不斷地延展出續集。

Mantegna 的 *Mars and Venus* 之構圖可作為解說《論繪畫》之例子。在 Mars 和 Venus 兩位神祇所代表的意涵是協調 (concord) 與喧鬧 (discord) 間所誕生的平衡 (harmony)。此平衡則以謬斯女神們的起舞作為代表。然而 Mars 和 Venus 各自的扭轉站姿 (contrapposto) 卻又不平衡，必須藉由不對稱的二個人之間相互補足，才會再形成協調。Mantegna 以詩歌為主題，將此神話母旨構成為圖繪，透過異教寓言來將已熟悉的主旨加入新意，讓贊主 Isabella 和她的人文知識圈友人，在此作上進行既複雜且具深度知識性的評價。作品本身一開始就被設計為要引起觀者的詮釋與評論的空間。神話互文性間的暗喻指涉，引領了觀者參與製造

<sup>6</sup> Baxandall (2003), pp. 1-26.

意義的追尋。觀者在構圖中搜索熟悉的圖樣，並各姿態間的對照作出詮釋。<sup>7</sup>

《論繪畫》中的三大論述重點：繪畫中的元素、繪畫、畫家，顯現出文復時代人們所關心的藝術重點。而 Alberti 寫作系統的呈現，則可以有效的建構出畫面中的敘事內容。如何分析理解《論繪畫》一文的寫作方式便成為認識文復時期藝術理論的基本任務：

§ i 1 [ ]，這些符號和數字之分布與排列是根據 Cecil Grason, *L.B. Alberti, 'On Painting,' and 'On Sculpture'*, 1972 年，由企鵝出版社出版，編者 M. Kemp 所涵設的排列而成。筆者 (Baxandall) 在此處的文字呈現方式是對 Quintilian 表示尊敬，並以 Wright 的展示方式為依據，但主要還是關心 Alberti 的主旨與序列發展。儘管這樣的條列說明，可能會招致含混不清和不完整。<sup>8</sup>

Baxandall 這段註釋說明了藝術書寫的系統架構，強調 Alberti 以標題、符號和數字作為內文的前導，讓觀者自行在閱讀過程中架設出樹狀圖表，同時又以文字的條列語法和論句，整合呈現出繪畫理論。Baxandall 在此即遵守此條列，並強調樹狀條列建立出故事畫的繪製法則：先以透視法來說明如何將三度空間轉印到二度平面，再將故事畫中的人物構圖鋪陳在此使用透視法的背景中。其關係是：畫平面 (surface) → 成員 (member) → 人體 (body) → 故事畫 (history painting)，以此次序建立起故事畫的規矩。因為透視法的建構方式類同於人文學者進行思考的方式，所以，透視法成為當時文化總體特有的主觀意識。然則，一個結構性書寫的完備，是需要前人的書寫集結，才會誕生出體系的鷹架。於此，Baxandall 也強調 Alberti 的系統繪畫論述方式是透過像是 Leonardo 的個人性繪畫手札、Vasari 的軼聞性畫家小傳，或是《一百題人文問答集》此類通俗教育遊戲中所逐步整合出的結果。對此，Baxandall 則將《論繪畫》的論述重點以樹狀圖【圖 4, a-d】圖示為：繪畫的元素、繪畫、畫家，並以此奠下繪畫的基礎理論。

《論繪畫》的[繪畫]中第 35 條內所說明的「構圖」之原則與操作，以及第 40 條到第 45 條間的解釋，則首次提出要將人體放置為一群。這些條則都成為故事畫構圖的準則。而故事畫構圖的過程在這些條列說明中，就如同古典的演說術一般，將單詞集結為語段，將語段集結為一個具平衡原則的藝術性論句，此即 Alberti 將繪畫構圖類比到修辭語句所奠下的基礎。爾後，1587 年，Giovanni Battista Armenini 的 *Discorso and Scrittura* 和 1590 年 Gian Paolo Lomazzo 的 *Idea del Tempio della Pictura* 皆承繼了 Alberti 的觀點，認為藝術家最後定案的構圖，是個人的創思表現。而藝術論述則是用來了解畫面內容的能力。所以，構圖，成

<sup>7</sup> Stephen Campbell, *On Gods: The Cabinet of Eros*, "Mantegna's Mars and Venus: Poetry, Nature History, and the Origins of Art", (New Haven: Yale University Press, 2004.) ch. 4, pp. 117-144.

<sup>8</sup> Baxandall (2003), p16.

為藝術論述的內部理論與練習。而 Mantegna 就是有意識的在處理構圖，實踐各體成員連結到構圖的設置，同時也形成如同文字章節演說般，具有架構說服力的視覺形象。

1650 年代的法國畫家 Charles Alphonse du Fresnoy 在個人的畫論中就認為，畫家以智識進行思考論述；操作則是經由練習再定案出具體作品。所以論述是一種自由開放的科學，因此，繪畫首重論述，接下來才是執行繪製出作品。畫家經過不斷的構圖和創思的過程，在草稿中總結出最後作品。然而理論學者則將此製作過程比擬為文字論述的形式，訂立出 17 世紀學者與畫家間的共通用語和概念，成為繪畫藝術理論的基本開端。

### 三、Haskell 的《重新探索藝術》簡述

This silence..... is significant in itself.<sup>9</sup>

Haskell 的《重新探索藝術》是由 1973 年在 the Wrightsman Lectures 中所集結的講課內容，並由 The Institute of Fine Arts of New York University 協助下出版。<sup>10</sup> 書中討論的時段是由 1789 年法國大革命的後 1 年到 1870 年普法戰爭之間，聚焦在英國與法國的現代城市中的藝術發展，從人物和史實中去呈現藝術市場與流行品味之變化，而不只是從評論和理論去詮釋藝術作品。Haskell 並非完全依照時間邏輯寫就，而是以章節標題點出主旨，試圖突破線性敘事，以具體外在社會因素去討論此時期的藝術世界之內在運作。

第一章〈層級制與顛覆〉（‘Hierarchies and Subversion’）與第二章〈革命與抗拒〉（‘Revolution and Reaction’）討論現代社會的興起造成社會階層的快速流動與公眾的湧現，此即社會外在條件因的變化。第三章〈兩種誘惑之間〉（‘The Two Temptations’）與第四章〈品味與歷史〉（‘Taste and History’）則說明由於壯遊和收藏的活動造成藝術視野擴大，因而人們開始思索不同的藝術表現形式，此即個人內心對藝術的審美判斷力，但也深受社會潮流之形塑。最後一章〈新知的傳播〉（‘Spreading the News’）則說明物質文明的進展促使了文字圖像的大量傳播，不僅造成藝術典範可以為公眾所知，成為普及知識，同時，也因為公眾的興趣，所以，促使了異於典範的作品得以重新被認知。以下先概述各章節大意。

<sup>9</sup> Haskell (1976), p. 10.

<sup>10</sup> Haskell (1976), p. 1. 此講座屬於石油大亨 Charles Wrightsman 贊助基金下所建立的 Trustees of the Metropolitan Museum of Art 和 the Institute of Fine Arts, 此二機構。Wrightsmen 個人收集了大量的繪畫、家具、藝術物件，並捐獻給 New York University Institute of Fine Arts，集結成了五大冊的目錄集，由大都會博物館所出版。

## (一) 章節大意

### 第一章：〈層級制度與顛覆〉（**Hierarchies and Subversion**）：

本章強調我們今天所熟知的藝術典範，像是藝術家、流派和作品，皆主要是在 19 世紀期間所發展出來的基礎。然而，典範的建立其實往往伴隨著許多遺漏的部份。Haskell 透過藝術交易商與收藏家之二者間所持的不同立場，說明了當時人開始對老大師的作品有所爭議。也因為爭議浪潮，造成藝術品的價值被推翻或是重新被看重（Knocking down & putting up），使得固有的藝術典範受到動搖。而人們因為國際政治社會情勢的大轉變，使得藝術品展開在公眾的能見度中，所以，藝術世界的各階層參與者加多，也造成藝術品和藝術家評價上的眾聲紛擾。當代與古代的作品皆成為討論與收藏的領域，因此形成當時品味擴展（Catholic of Taste）的藝術市場現象。<sup>11</sup>

### 第二章：〈對舊體制的改革與對新體制的抗拒〉（**Revolution and Reaction**）：

Haskell 在此章節中試圖以整體政治局勢對藝術市場的影響進行說明，舉出 1793- 1815 期間的藝術市場之變化。由於法國大革命的影響力，造成歐洲國家的收藏者必須支付龐大的稅賦來抵抗法國的入侵，也因此造成收藏家需轉手賣出收藏才可以納稅。相對而言政經體制穩定的英國，在這樣的社會條件脈絡中得已獲取機會取得許多重要的大師作品。特別是 1780 年代和 90 年代藝術市場中，奧爾良公爵（Duc d'Orléans）收藏的拍賣為英國藝術市場帶來質量精美的收藏品與藝術品交易活絡。加上英國收藏家受到德國國族主義和宗教與藝術的概念與藝術史學的影響，釋出對早期大師作品（primitive, 13<sup>th</sup> -15<sup>th</sup>）的興趣，所以共同構成英國收藏奠基的關鍵時刻。而接下來，Haskell 則不斷的在隨後的篇章中以品味的自由度（catholicity）闡述品味在這時期出現的差異與變化。大寫品味（Taste）在典範常規（convention）和異國情調（exoticism）之間游移行走，這是當時人們自己未能察覺的盲點，他們往往以為自己仍遵守著原來的典範，其實往往又在

<sup>11</sup> Haskell (1976), pp. 9-23. 第一章舉例：本章先敘述法國 1841 年 Delaroche 的 *Hemicycle* 是藝術家對過去老大師的敬仰與標準範式，並與七月王朝的專制概念一脈相合。而英國 Henry Hugh Armstead 所作的 *Albert Memorial* (The Monument of Prince Consort) 也是受到 *Hemicycle* 此作的影響，並且增加了雕刻家、音樂家、建築師等。透過這兩例官方作品，Haskell 強調作品中缺少許多我們今天熟知卻未被選入的藝術家，像是法蘭德斯、早期義大利、西班牙、巴洛克、18 世紀法國繪畫等這些古代作品。另外又提出 17 世紀法國繪畫雕塑學院院長 Le Brun 之曾孫 Jean Baptiste Pierre Le Brun 與其畫家妻子 Elizabeth Vigée Le Brun 的私人收藏，也不是學院中強調的典範之作。所以，無論是公、私的收藏，或是藝術市場中的利益交換，皆在社會整體品味變遷中佔有不同的位置。本章提醒讀者的是儘管學院有既定的偉大藝術家，但實際藝術市場中其實出現許多早期大師的作品，儘管尚未被推崇，卻是當時畫壇擴展藝術作品的視野，以及進行品評的實況展現。



歷史追尋和自我認同間作探索，並透過發現與再發現之間，在藝術史學科與博物館的成立脈絡中，擴大藝術品品味的範疇。<sup>12</sup>

### 第三章：〈游移在兩種誘惑下〉（The Two Temptations）：

此章為本書的樞紐。Haskell 指出 1970 年代的藝術史研究之批評，多只從特定的重要展覽和評論中作討論，卻遺漏了與之相連結的廣大藝術社群機制。當我們已習慣由時代和學派來認識藝術史，Haskell 則是從藝術品味的轉變現象，來提出藝術史中關於典範與支流、當代與過去、國家與神話這些概念下的差異與雷同點。大旅行遊歷所帶來的藝術見識，以及市場的活絡或縮減，促使藝術世界中的人們開始關心並追所早期大師的作品追索。英國是以早期義大利畫作為主，法國則以 18 世紀法國畫作作為重審的探討對象。指出 19 世紀人對古代作品所呈現的兩種對立陣營：一派認為古代藝術形式可以為當代藝術注入新貌；另一派則認為早期古代風格的延用是種退步的象徵，並無法作為當代國家藝術的代表風貌。19 世紀人並未能察覺自身品味的搖擺不定，所以會有言行不一的狀況出現。他們一方面聲稱典範作品的重要，一方面又收藏許多早期大師作品。然而，這二者其實是不相違背的。事實上當時的藝術家並非只有使用認知的典範作品為榜樣，反而有更多是從早期大師之作中，進行歷史性的追索，尋求更多的創思靈感泉源。下一章則從市場與流行的畫作討論裡，再去探索當時多樣性品味的實況。<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Haskell (1976), pp. 24-44. 第二章舉例：Haskell 特別提出法國的 Viven Denon 為例。Denon 有國家財管理者與私人收藏家的兩種身分，以此對照他在進行收藏時所秉持的判準為何。Denon 建言將拿破崙世代所蒐羅來的藝術品聚集在羅浮宮，而 Denon 本人的私人收藏則也專闢一棟建築作為收藏空間，其個人收藏不同於國家財中的老大師之作，反而是以 Memling、Fragonard 和 Watteau 等當時尚未被知悉理解的早期大師作品為主。所以，此舉例意在顯示儘管典範的收藏標準仍在，但實際上收藏家個人早已浮現了對古代大師的興趣。

<sup>13</sup> Haskell (1976), pp. 45-70. 第三章舉例：在英國，拉菲爾前派（Pre Raphael Brotherhood, P.R.B.）的主張與定位，在不同世代的拒絕和承繼之中爭辯。Art Journal 此期刊原本是支持英國當代藝術家，主張英國藝術要有自我成長與進步，所以強力反對拉菲爾前派對義大利老大師風格的延用。儘管 Art Journal 站在反對古代藝術的立場，但卻持續探討拉菲爾前派的定位，並提出拉菲爾前派這個詞彙實際上是誤稱，指出此學派的風格應該更接近早期法蘭德斯藝術形式，甚至是 Mabuse 兄弟、Van Eyck 兄弟等人之前的繪畫風格。所以，根據這些贊揚或是批評的言論，皆顯示出當時英國人對 13-15 世紀間的義大利藝術的重新審視，以及不同的見解（rediscovery）。文中，須先釐清一個當時的美學意識。由於拉菲爾前派是有政治宗教追求的意識形態，所以這些畫家在追求早期大師之作時，自然會將古代畫家 Fra Angelico 視為禁慾苦修的角色，而畫家 Andrea Di Orcagna (c. 1308-1368) 亦是拉菲爾前派所敬仰的畫家。對支持當代藝術家的期刊 Art Journal 這一派的人士而言，Orcagna 於是成為了一個恐怖分子（Orcagna terrorism），Orcagn 帶給他們的危機意識，是要求他們要不斷的前進，不可以倒退。這樣的批評聲浪與宗教意識相關，但也未因批評而停止，反而不斷發酵，像是畫家 Puvis、Degas、Seurat、Gauguin 等人的作品，也受到早期大師的影響。在法國，政治變遷則位居要角。由於歐洲大陸天主教的傳統，加上大革命的巨大變動，藝術品的收藏選擇與展示往往必須符合政府的需求。像是共和與帝制的政局更迭，就造成藝術品在展出時的大不相同陳列方式。特別是 18 世紀的洛可可繪畫風格，在 19 世紀初成為不同政治立場的載具。像是 1793 年的恐怖統治期間，基於激進雅各賓黨的抵制專制之立場下，學院被視為專制體制的遺囑與舊傳統，所以，18 世紀的類風俗畫作，像是 Watteau、Desportes 等人的作品，反而成為共和政體作為反抗傳統與當代學院的表現形式，設並列中展現政治意識形態。但七月王朝

綜觀來看，無論英國在早期大師作品的收藏與立場上出現了哪些支持者，或是法國利用藝術之名來訴諸特定的政治意涵，都顯現出對早期作品的發掘（discovery）或重新審視（rediscovery）。就藝術本身而言，此時期對過去作品的探索則形成藝術史學科成立的脈絡，以及博物館的建立歷程。John Addington Symonds 的 *The Catholic Reaction* 中認為環境脈絡會影響品味的發展趨勢，像是歐陸天主教中的耶穌會教義、啟蒙時代帶來的科學思潮、流行的建築或是繪畫，皆是影響品味的元素。文末重申宗教在藝術品味形塑上的影響力，但更強調 19 世紀的藝術史研究和博物館機構開始正式發展，比宗教上的美學意識對於品味的擴展與形塑，有更為深刻的影響力。此觀點延續為最後兩章的主旨。

#### 第四章：〈品味與歷史〉（Taste and History）

文中指出藝術史如何透過美術館建構，觀眾又如何從美術館中建構出自己所認知的藝術史。透過德國藝術史與博物館的建立之影響下，英國開始響起建立國家美術館的呼聲、法國則在藝評興起的熱潮下，觀眾得以直接或間接的看見或參與時下流行的藝術。也因為新興實業收藏家的興起，他們對藝術品的興趣反而不會只侷限在老大師之作中，他們的收藏反而會偏向貼近自己的生活與喜好。所以收藏者不再只是依據標準典範作為收藏作品的指標，而是按照自己的喜好，以自己的審美眼光進行收藏。Haskell 透過檢索這時期藝術社交圈彼此的交流，來觀看品味擴張的持續進展。而藝術交易商（dealer）在藝術市場中所扮演的角色，與其個人的專業，Haskell 提出了許多人物來進行說明，並為我們呈現出一個專業藝術經理人輪廓的誕生：有藝術家身兼交易商為主（artist-dealers）、政治家兼交易商（political exiles-dealers）、外交使節兼交易商（diplomats-dealers）、商場鉅子間交易商（bankers-dealers）等，到逐步轉變為以藝術史學者或是評論家身兼交易商為主軸標準（art historian-dealers）。藝術品交易商由業餘到專業化的轉變，說明了藝術市場專業化的趨勢。19 世紀中具有藝術史背景的交易商取代了過去藝術家個人扮演交易者的角色，藝術家如今需要有專業知識的中介人來為其

---

（1830-48）時期，Watteau 的作品已經為大眾熟知成為主流，反而變得不再適合作為反對當代的傳統形式，所以，繼之起者的是以 Tiepolo、Guardi 等人的作品表現，來作為反抗傳統的繪畫形式。根據法國對於古代畫作的喜好之轉變，可以發現古代畫作在 19 世紀上半葉的法國人理解中，是一種體現政治自由的代表物，往往有所脫鉤畫作創作時的意涵，卻也呈現出畫作本身的物質性在歷時的演變中所給付出的不同意涵。再者，就建築方面來觀察，英國教堂與羅馬教堂的風格基本上是迥異的，英國主要是以哥德與中世紀風格來作為代表英國國教的象徵。然而，當時英國藝術家們為了要維繫與教會政治的關係，都不免行使羅馬巴洛克式建築風格。所以，無論是將羅馬的巴洛克和中世紀視作為分裂的兩極，或是等同，都是過於簡化的說明。事實上，當時的建築品味是游移過渡在巴洛克和中世紀風格之間，這也可以從當時倫敦國家藝廊和愛爾蘭國家藝廊的義大利巴洛克收藏中，對早期大師此品味的爭辯中略窺一二。

推廣作品，而專業藝術史學者與評論家擔任中介的樣貌，則顯現出了藝術史與博物館發展的同步脈絡。<sup>14</sup>

## 第五章：〈新知的傳播〉（Spreading the News）

此章討論公開展示與藝術評論間，大眾如何接收、形塑品味。作者在最後引用當時的評論說到：「當代畫家 Delaroche 畫作 *Hemicycle* 可以和古代的義大利大師作品並駕齊驅，一點也不遜於古大師之下！」這句話顯示出，儘管 *Hemicycle* 這件作品中遺漏掉許多藝術家，然而，學院中的典範品味與價值仍舊不可顛撲。反而是因為品味的擴張，更有助於形成學院去建構出更完整的藝術史，並透過收藏的行動來開創出公眾美術館的興起。品味、流行、收藏之間，其實是需要透過各式的媒體來加以傳播，才得以相互影響，形構出藝術世界中的社會共識。而媒體，在本章特指藝術展覽會、藝術評論和報刊在 19 世紀中葉的影響力，並間接

<sup>14</sup> Haskell (1976), pp. 71-95. 第四章舉例：從當時藝術市場來看，1840、50 年代是英法兩地藝術市場巨變的關鍵時刻。藝術市場對當代藝術品開始重視並收藏，這導因於資金多寡、真品價品、以及成長價值等資本利益價值所左右。加上新興資產家既想要以畫作來顯現自己的名望，也想要保有自己的喜好。所以，40、50 年代的英法藝術市場中，古代與當代的畫作皆十分流行，此即顯現出 19 世紀特有的折衷品味。而真正以個人喜好來收藏的實業家則是在普法戰爭後才嶄露頭角，例如 Camondo、Charpentier 等人。文中提及兩個拍賣會的影響：一為奧爾良公爵的收藏在 1830 年代的拍賣中散逸，另一個則是 Cardinal Fesch 在 1841、1845 的大量收購。對收藏家而言，受限財力的不足，所以只能退而求其之，在名品之外求取另一種喜好。這些實際條件與拍賣會事件，皆是藝術品味擴增的變因。像是 19 世紀的 Issac 和 Emile Pereire 兩兄弟，在當時的法國社會運動中扮演了重要積極的角色。他們熟知作品在市場中的進退場時機，像是 17 世紀的義大利繪畫就已過時、荷蘭繪畫新進場者則有 Peter de Hoogh、Hobbema、Cuyp 等。從當時興盛的藝術評論來看，激進左翼評論家 Theophile Thoré 自命為站在前衛的陣線上，他和富翁家族 the Pereires 兄弟關係友好，此家族就是根據他的建議作為收藏指標。Thoré 個人推崇 17 世紀荷蘭藝術，像是 Vermeer 和 Hals，並同時以贊主、實業家、評論家的身分去進行荷蘭藝術的品評、收藏、與推廣，而這股風氣自然延燒到寫實主義的潮流之中，開啟了法國世代對藝術的不同觀看視野。然而復甦法國 Le Nain 兄弟的藝術風格所造成的革新，也並非只由一位藝評家就可以形塑的，藝術書籍的出版也是影響收藏的因素之一。例如作家 Joseph Archer Crowe 和 Giovanni Battista Cavalcaselle 合著出版的 *New History of Painting in Italy from the Second Empire to the Sixteenth Century* (1864-66) 一書，所敘述出的繪畫史也不同于當時所認知的一般標準或典範，討論了尚未被大眾所知悉的藝術家，再加上真正有財力的實業收藏家，整體流行才得以帶動。從博物館收藏的藝術作品來看，儘管戰事頻仍，但卻未影響英國收藏市場的熱絡。文中提起四個貴族收藏家案例，在法國大革命以後逐漸式微，只有銀行家 Barings 家族三代，有持續在進行收藏的動作。此家族收藏畫作的原因，由從最初的以裝飾功用居多，而且往往在不適切地點懸置畫作，到後來逐步建立起嚴謹的收藏。較不受戰事影響的英國，在此期收藏方面反而更有「自由的味道」，廣納各式作品類型。隨著收藏而來的同步活動，則是需要系統化陳設和由專業藝術史學者來建立合格的藝術史架構。德國的博物館陳設方式，以及 Thoré 以科學的表述和客觀編目使得作品可以獲得更為客觀的理解和記錄。這些奠下藝術史學科得以成立的基礎，並形成一門可資研究的知識範疇。

表陳出複製科技的進展造成藝術公眾的擴大，舉例出不同觀展者的喜好與評論。

15

## (二) 《重新探索藝術》之書寫概念

### 1. 無政府

Haskell 以無政府作為特定術語來突破藝術世界中的既有秩序。原本不被官方認可的激進改革派的藝術形式，像是拉菲爾前派對早期大師的喜好，又或是法國對 17 世紀法國畫家勒南兄弟的激賞，皆反而成為現今藝術史敘事的大架構典

<sup>15</sup> Haskell (1976), pp. 96-118. 第五章舉例：英國方面，1857 年由德國人 Prince Consort、Dr. Waagen、George Scharf 所策劃的曼徹斯特大展 (colossal Manchester exhibition) 談起。這是英國首次展出眾多老大師之作的具有歷史性定位的展覽；法國方面則以路易菲利普 (Louis Philippe) 的西班牙畫廊 (Galerie Espagnole) 為例證。透過這兩個重要的展示事件，顯示出當時藝術品在公眾間的能見度已經迅速成長。加上價廉複製技術的進步像是石版版畫 (lithography)、木口木刻版畫 (wood engravings)、攝影複製技術 (photo-mechanical techniques) 等。使得藝術的能見度更傳播到大眾間，而藝術研究者更可以透過圖版進行研究，並重構老大師的地位，同時開始出現了藝術類報刊、期刊的定期出版，像是 *l'Artiste* (1831)、*Gazette des Beaux-Arts* (1859) 皆有一群新興中產階級的讀者在支持。這也見證出過去只為王公貴族所有的藝術品，現今的能見度大幅成長的此種社會現象。交易市場中甚至形成過去藝術家的作品與當代藝術家的作品之間互相競爭的局面。透過參觀展覽，觀者可以獲得甚麼？這是英國維多利亞時期的教化理念之基本主張。就曼徹斯特大展門廊上的題字來看：「透過觀賞藝術品之美，可以讓粗鄙疲憊的靈魂獲得休憩。」(To wake the soul by tender strokes of art and a thing of beauty is a joy forever.) 也因為大量藏品致使展覽會可以有豐厚的基礎進行大眾教育，更有利於此展覽的宗旨，是要以藝術品的美好來喚醒人類的審美愉悅。然而，Haskell 進一步透過觀展者的觀察與言論，說明曼徹斯特大展所吸引的廣大觀眾是來自社會上的各階層，因而對藝術品會有不一樣的回應聲響。例如，專業鑑賞家喜愛 Botticelli 的 *Mystic Nativity*；有獨特觀察力卻又非專業的藝術愛好者喜愛 Murillo 的 *Good Shepherd*；一般大眾喜好 Annibale Carracci 的 *The Three Marie*。而特別的是，具影響力的畫家兼評論家 Ruskin 在與其他藝術從業人員討論大眾應該要具備怎樣的審美能力時，卻又反對藍領階層去觀賞 Carracci 學派的畫作。這也許與維持展場這個公共場所的秩序與環境有關，但另一方面，這也顯現出不同階層偏好的不同畫種內容。這些受到大家偏好的畫作，其內容都與聖經故事相關，而觀者之所以可以對聖經主題有所動容感受，這正顯現出當時維多利亞時其特有的情感特質，是種敏銳感受下造成昏厥的同感。但這些古大師的作品風格與當時的當代畫作仍有所區隔，當代畫作更著重在道德情感的教育操守上面。於是，非專業與專業之間的偏好不同，形成大眾偏好風俗類畫作、菁英偏好波隆那學派與歷史畫作的差距。這顯現出不同階層的觀者對藝術的不同看法，使得傳統畫種層級出現流動，再加上複製技術的擴張不僅影響了品味的能見度與轉變，同時也模糊了高低藝術、藝術與工藝、藝術與生活，這皆是尚待開發的研究議題。透過評論文字和期刊圖像，觀者又可以獲得甚麼？19 世紀中葉是法國藝術評論的興盛期，此時的品評有別於過去，文學家 (藝評家) 以情感性的用字遣詞，來闡述自己對藝術品的觀感。主要是偏向以文字說明，而非著重視覺圖像的說明與闡述。企圖用同理心來影響觀者 (讀者)。但這與文藝復興時代的圖說不甚相同，圖說是有一定文本根據的，可喚起對故事圖像的想像再現。然而 19 世紀的批評文字，則可能有道德或是個人的情感抒發，是更為自由演繹的演講形式。當這些被忽視已久的老大師作品再度受到重視，無論贊同與否，皆會影響當代藝術家的表現。學院的傳統價值在 18 世紀末以來，不斷受到挑戰，甚至被貶斥為落伍，然而當前衛的藝術表現泛流行時，則又被置為經典，所以藝術家勢必再搜尋新的泉源，而老大師的作品就是靈感之一。就藝術史和收藏家而言，也是類似的情景，因為無論是研究或收藏古代、當代作品。

型，得以重新闡釋 19 世紀英法兩地被稱作為官方（學院）的繪畫，並重新理解 19 世紀人所接受的藝術品風格與形式，是如何在古代繪畫和當代繪畫之間游移與疊合。所以，Haskell 並非是要批評當時學院繪畫的典範，而是企圖從更多尚未被研究者所挖掘出來的史實材料中，去重審這一段時期的品味變革。

## 2. 品味

藝術世界中的藝術交易商、私人收藏家、專業評論、藝術愛好者社團、博物館、藝術史書寫的發展等不同的實體中介，透過爬梳他們之間的來往，是探討多樣品味出現的實證材料。也因此，在本書使用的語言中，它其實是將小寫品味（taste）一詞，解說為藝術發展中的社會現象，是在歷史脈絡中多樣事件整合下所呈現的氛圍，而非美學領域中所強調的審美意涵。當時的藝術世界，受到民主政體的腳步進展影響，使得藝術市場的整體機制擴大且專業化。這是資本社會與民主政體所夾帶進的附帶價值。使得藝術從過去的榮耀自身轉渡為國家財，而觀眾觀看藝術品並評價的品味準則，以及收藏家進行收藏時的品味依據，皆因為藝術世界的人員與操作之擴大更顯複雜化。而大寫品味（Taste）則是指藝術社會史發展情境下的專業術語。作品是否符合典範並不是真正重點，重要的是在探索與重新發掘的過程中，獲取對自我的認同。

## 3. 流行

創作者為了附和社會大眾習慣而改變自身的藝術形式與風格，此適應過程是「藝術風格轉變」的其中一個因素。然而，藝術家的個人抉擇，是基於他的內在自由，而其結果經常是令人無法預料、充滿驚奇的。加上藝術家的能力與觀者的品味是兩種完全不同的觀看面向，而藝術風格的延續或是斷裂，往往需要有人提出新意，獲得其他人迴響後，才足以建構出某種流行風格。可是，某種藝術風格的流行，並不代表就沒有其他藝術形式的存在。因此，品味與流行在Haskell的概念中並無關褒貶，而是用來闡述藝術風格變化的一種研究進路工具。儘管William Buchanan在1824年說到：「偉大的藝術並不會受限於流行之中，因為時間會證明一切。」但我們並無權力去否定過去時代的流行，我們今日標榜的大師品味也是每日變動下的建構。19世紀的人著重在歷史脈絡感下追求自身認同，人們害怕跟不上時代潮流的腳步，害怕成為「落伍」的守舊人士，正是這種「進步」的意識造成當時人們的共享與恐慌（Orcagnic terrorism）。他們參與考古、收藏、看展、品評等藝術活動表達自己走在尖峰，於是流行亦可視作為是觀看自身處境、過往歷史意涵的最前衛之方法。

## 4. 收藏者

收藏者可以不因為作品的價值高低，光就各人喜好來進行收藏；也可以根據作品的市場利益價值或是藝術價值來作為收藏的標準。這與收藏者本身的社會階層和財富有關。掌權者，自然會在藝術世界中擔綱要職，當時公伯子爵與資本實業家如同掠奪一般，興起藝術品的爭奪戰，其實是種現代社會下的階級自表，儘管民主氛圍興盛，但人們依舊想要定位自己的身分。像是猶大裔的大富翁家族 the Pereire brothers，就收藏大量藝術品來掃除大眾對他們家族的猶太裔偏見。因為德國浪潮與德裔建築師 Schlegel 宣稱，藝術可以突破宗教政治的狹隘性，透過美的形式陶冶心性，教育人類並提升社會風氣，品味與藝術於是成為社會共享的資源財產，不再由菁英獨享。然而中產階層多樣品味的入侵，則造成菁英捍衛自身的意識，導致以更晦澀的形式來增強自己的地位。所以用形式主義作為呼聲的言論開始成形，這是 19 世紀最後的一個特殊現象，在我們今天的藝術通史中，多直接由浪漫、寫實到現代主義的誕生，來進行「為藝術而藝術」的論述高峰潮，而缺乏從菁英的危機意識和藝術市場關係去進行討論，所以，這可說正是 Haskell 的獨到觀點。

#### 四、 小結

##### (一) Baxandall 對藝術書寫文字之認同

Baxandall 認為語言無法等價於圖畫，語言是不同書寫者所使用的工具。而文藝復興時期的藝術書寫文字之特點在於，書寫者相信語言可以重新創造繪畫中的故事場景，也就是 Vasari 以圖說 (ekphrasis)<sup>16</sup> 的方式對圖像作客觀認知的陳述，是要對一群沒有看過那些藝術品的讀者「講述」那些藝術品，他的目的就是要讓讀者「彷彿看到了那些藝術品」。而 2003 出版的《為圖像而作的文字》此書在〈緒論〉中就簡介出早期文藝復興時期的藝術論述文本。透過 Baxandall 的分類和分析，說明藝術中所使用的特定書寫文字，關乎於當時社會所關心的藝術議題和當時人文學者的思考脈絡，奠立下早期文藝復興的藝術系統論述概念。

##### (二) Haskell 的實證式圖像探索

*Rediscovery in Art* 此書較過去的藝術社會史更為親近了藝術世界的具體變

<sup>16</sup> 圖說 (ekphrasis) 是一種以比喻性的文字重新描述創造出圖像 (word-painting) 的書寫方式。此舉語演說術所使用的修辭技巧相關。Quintilian 認為演說者使用修辭的用意，並不只是在說明一件事物，更重要的是要讓聽眾理解接受演說者所談的內容。因為早期文藝復興時代複製技術的限制，當觀眾只能透過複製蝕刻版畫或是相關評論文字來認識畫作時，觀眾期待獲得的是故事內容，但尚未指望看見錯覺式的圖像 (illusion) 出現，所以，以文字描述畫作時，目的是要觀者看見畫作中正在發生的故事情節，而非在乎生理視覺的幻影。

化，而不再只由時代風格來概括而已。Haskell 從市場變化所帶動起的藝術史研究和博物館興起中，構築出當時的藝術討論情境，透過人物案例與圖像的互文閱讀，逐漸揭示出一段生動的藝術史。然而，Haskell 也是在藝術世界的資助下才得以進行研究，他是透過復活過去的藝術事件來不斷重審當今藝術市場的變化。因此，我們對藝術品的理解與資料的取得，仍舊是從體制中既有的標準而來，藝術品味早已隱約形塑在框架之中。Haskell 書寫藝術史則以大事件的興衰凸顯出繼之而起的另一股潮流，將史實與圖像互文描述，展現出此段藝術發展史。

### （三） 圖像證史的省思

圖像，可以說出歷史的脈絡嗎？圖像證史的錯誤理解是只將圖像視為歷史的佐證資料。圖像，可以因為時代和地點的不同，而有多樣的闡釋，這正是圖像的長處。Baxandall 為我們解說了 16 世紀的義大利人可以藉由閱讀特定的藝術語彙來看見圖像內容，同時透過當時藝術書寫文字的發展，釐清出當時的藝術品味；Haskell 則從實例和圖像來對照，探索當時人們對這些畫作的觀感與變化，藉以展開此段藝術史脈絡。二位學者配合特定時代的觀看方式，以適切的研究角度進行藝術史論述，鑑誠筆者去思考如何書寫藝術史。當我們觀賞一幅畫時，討論作品的構圖與創思成為繪畫論述中的必要條件，然而，繪畫論述中的文字描述，卻不盡然是藝術家的意圖、也並非每件作品都可以完整的依循繪畫理論的架構去執行完成。於是，畫家的作品和學者對作品的文字描述間，必然有邏輯上的不對等。然而，這也正是藝術史書寫的基礎模式：畫家「描述」出視覺圖像，書寫者「描繪」出作品中的前因後果，並進行推論與價值判斷。文字與圖像雙方之間，於是往返、回盼彼此的身影。然而，圖像與意涵間的指涉運動方向，要如何運行，這則是另一場研究議題。

## 參考資料

### 專書

1. Campbell, Stephen, *On Gods: The Cabinet of Eros*, “Mantegna’s Mars and Venus: Poetry, Nature History, and the Origins of Art” , New Haven : Yale University Press, 2004. ch. 4, pp. 117-144
2. Baxandall, Michael, “ Prolegomena: Values, Arguments, System,” in *Words for Picture : Seven Paper on Renaissance Art and Criticism*, New Haven : Yale University Press, 2003. pp. 1-38
3. Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art: Some Aspect of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1976

### 《重新探索藝術》之相關書評

1. Silvers, Anita, Review: [untitled], in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989), pp. 94-95
2. Onians, John, Review: [untitled], in *Oxford Art Journal*, Vol. 4, No. 1, Tradition (Jul., 1981), pp. 56-58
3. Boime, Albert, Review: There Is Some Accounting for Taste, in *The Burlington Magazine*, Vol. 120, No. 906 (Sep., 1978), pp. 605-610
4. Hirsch, Barron M., Review: [untitled], in *Leonardo*, Vol. 10, No. 4 (Autumn, 1977), p. 341
5. Weisberg, Gabriel P., Review: [untitled], in *Art Journal*, Vol. 36, No. 4 (Summer, 1977), pp. 362+364