

閱讀《喬托與演說家》

謝佳娟

前言

Michael Baxandall 的《喬托與演說家》¹ 這本書主要從語言習慣如何形塑視覺經驗這一脈絡來看義大利文藝復興早期人文學者² 與繪畫之間的關係。人文學者為什麼會「關心」繪畫，並且他們為什麼又會對（屬於智識邊緣地帶的）繪畫產生貢獻，Baxandall 認為此問題之關鍵就在於人文學者的語言習慣。早期人文學者的職志在於恢復且熟習古典拉丁語言，而「拉丁文法與修辭便是人文學者的技藝」³。他們以這套技藝謀得職業（例如秘書、教師、撰史者等）並樹立起社會菁英之地位。他們熱衷於古典文學，並以之為寫作論述的典範。雖然在十四、十五世紀時人文學者所能取得以及所重視的「古典」文獻與十六世紀及現代所認識的「古典」尚有段差距，並且他們所認為並使用的古典拉丁語其實仍沿有中古時期拉丁語的成份，但是因為他們自覺地且熱切地去恢復古典拉丁文的諸多詞彙與語

¹ *Giotto and the Orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, Oxford University Press, 1971。後有引述自此書者皆標以頁碼。

² Baxandall 在第一章〈人文學者的見解與人文學者的觀點〉(*Humanists' opinions and humanist point of view*)一開始便解釋了此處「人文學者」一詞的使用界限。“*humanista*”這一詞應是從十五世紀末大學中之俚語衍生出來的，用來指人文學科(*studia humanitatis*)的專業教師。而「人文學科」這一詞在西塞羅的廣義使用中是指自由的、文藝的教育；到了十四世紀晚期這一詞再度被使用並且意指一系列以古典作者為模範的課程：文法、修辭、詩、歷史、倫理學等。直到十九世紀史學家才鑄造出「人文主義」(*Humanism*)一詞，並且灌注了人道主義等新的意涵。因此 Baxandall 通篇所用的「人文學者」一詞單純只指十四到十六世紀中那些以拉丁文（有時以希臘文）閱讀並書寫的人們。然而，十四世紀與十五世紀早期的人文學者卻並不使用「人文學者」來稱呼自己；他們普遍使用「演說家」(*orator*)，或偶爾使用「修辭家」(*rhetoricus*)。Baxandall 認為這樣的稱呼相當適切，因為早期人文學者的關懷以及他們與眾不同的技藝便在於古典拉丁修辭的演練上。但是要注意的是在希臘羅馬時代的修辭（或演說）本身是具有教育與實用（在法庭或政治上等）兩種目的，但是對文藝復興時期人文學者而言，修辭必須被看作是一種語詞風格的系統學習；人文學者從未成為西塞羅意義下的演說家。此書所論及的範圍限定在義大利十四世紀以來到十五世紀中為止所謂的「早期人文學者」以及「人文學者的觀點」(*humanist point of view*)，以區別於十六世紀以後「人文主義的」(*humanistic*)繪畫理論，後者參見本文註 21。

³ 原文為：“Latin grammar and rhetoric was the humanists' art.” p.2。

法，因而提供了近代歐洲一系列語言的可能性以及理性思維的方便性⁴。而人文學者對繪畫的影響或貢獻也就在於他們透過了拉丁語（一種將經驗分類並加以組織的系統方式）來觀看繪畫，談論繪畫。由於每種語言系統都有其獨特的範疇，因而在面對經驗世界時必然會有不同的組織方式，它要求其使用者依循其範疇去辨別、挑選，並組織經驗。可以說，如何觀看以及觀看到了什麼根本上是由所使用的語言系統塑造出來的。

因此人文學者的語言習慣與繪畫之間的關係便可用更基本的問題來表述：人文學者在談論繪畫時，古典拉丁字詞與文法修辭的使用將以什麼樣的方式而能影響他們看待繪畫的態度與描述方式？概要地說，一方面，是古典拉丁文獻中存有將畫家與詩人相比較的論述傳統，因而人文學者在學習這套言說方式時自然也將這種詩畫類比的模式承襲下來，也因此人文學者和繪畫產生了密切的關係。另一方面，則是古典拉丁文這一高度形式化的語言系統形塑了視覺經驗；或者說，拉丁語言的「形式」被套用到繪畫「形式」上。因此 Baxandall 在第一章中便從字詞、造句、修辭等方面逐階說明古典拉丁語的言說模式以及其所透露的認知經驗世界的觀點與方式。第二章則是依照歷史進程列出從十四世紀中到十五世紀中這一百年間人文學者繪畫論述之傳統的形成以及其中隱含的衝突與困難。這些人文學者並不是為繪畫而寫專論，這些原始的繪畫史與批評應該更恰當地放在人文學者整個論述中來看待：它們是修辭演練的一部份，是受拉丁修辭影響下城市歷史編纂的一部分。也就是說，那些早期文藝復興繪畫史其實是由操練拉丁修辭的人文學者所塑造出來的，而這個語言系統不可避免地會掌控著史觀以及論述方式。第三章則處理與前二章相關，但更為特殊的問題：「構圖」(*compositio*)⁵這一觀念如何會被既是畫家又是人文學者的 Alberti 提出來，並且它和第一章所述古典拉丁文法之間有何關聯，以及產生這項「規則」的繪畫環境。前二

⁴ 早期人文學者雖然決意要恢復古典拉丁語並與之區別於中古時期「野蠻的」拉丁語法，但 Baxandall 指出事實上早期人文學者的拉丁文和中古時期的拉丁文的分界並不像人文學者自己所意願的或所說的那麼明顯。雖然他們悲歎十一世紀 Papias 的字典「野蠻」，或者十三世紀 Alexander of Villedieu 的 *Doctrinale* 違反語法，但是他們仍然使用它們，只因別無選擇。直到 1430 年代，人文學者才開始自己製造出新的手冊，其中 Lorenzo Valla 所編纂的拉丁語辭典 *Elegantiae* 最為出色。另一方面，對於何謂重要的古典書籍，早期人文學者和現代的認定便不一樣。一些現代並不認為是古典成就的主要書籍，對他們來說卻是相當重要的。在人文學者的圖書室中常有相當大部份的中古時期百科全書，古典晚期的修辭家著作，甚至是偽造的亞里斯多德論文的拉丁譯本。為了特別與古典時期之拉丁文區分，Baxandall 便常以「新古典」來指稱人文學者所演練的拉丁文。然而，便是由於人文學者對古典拉丁文的積極投注，到了十六世紀時拉丁語言的使用便不再以模倣西塞羅等古典作家為滿足了；並且這時的古典拉丁語言形式已提供給歐洲主要幾個方言（義大利文、法文、英文）更為嚴密的語法。也就是在這意義上，古典拉丁語言對近代歐洲的思維與組織經驗世界（包括在此討論的繪畫）的方式產生一定程度的作用。

⁵ “composition”在繪畫上一般稱為「構圖」，筆者在此也使用此一名稱，但必須說明與強調的是在 Alberti 的使用中，“*compositio*”之為一種「構圖」方式，其所強調的是將畫面各部分結合於統一之秩序與目的下，以區別於鬆散雜亂的另一種「構圖」方式“*dissolutas*”。但有時依於文脈，筆者也將“composition”譯為「結構」。

章是從人文學者的角度來看古典拉丁的言說方式如何對藝術史與藝術批評發揮塑造作用，第三章則轉而從具有人文主義修養的專業畫家的角度來看古典拉丁語法如何被挪用到繪畫的創作理論上。本文書寫方式在架構上依循 Baxandall 書中的章節順序分述人文學者的新古典拉丁文法與修辭特色，人文學者論述繪畫的傳統，以及 Alberti 提出「構圖」這一繪畫規則的意義；在內容上但求對原書觀點詳加整理與展示，尚無做進一步的批評研究。

一、拉丁文法與修辭以及人文學者繪畫觀點的形成

1. 字詞 (words)：字詞便是系統

Baxandall 認為「所有的語言，從某一觀點看來，都是用來將經驗分類的系統：其字詞將我們的經驗區分為幾個範疇。每種語言以不同的方式進行這項區分，並且在一種語言的辭彙中所具現的範疇並無法總是正好能轉渡到另一種語言的辭彙中。」⁶ 換句話說，當我們對周遭事物進行觀察時，我們所持用的語言便會依其範疇而形塑並限制了我們的對象。也因此，當義大利人文學者（其母語是義大利各方言）在學習並使用古典拉丁文時便會被強迫去注意並區分那些原先在他的母語中所察看不到的對象⁷。在這兩種語言沒有交集（找不到可代換的同義字）的場域常常是學習上的困難所在，而人文學者的處理方式是將這些字詞直接引用下來，並從其文脈中去注意那些細微差異。例如 Lorenzo Valla 的 *Elegantiae*——Baxandall 將之舉為是早期人文學者所撰寫的最佳的古典拉丁文辭典——便是採用這種方法。然而古典拉丁文與義大利方言如此之差異對人文學者在描述繪畫時會產生什麼以及多大的影響呢？Baxandall 舉了二則對 Pisanello 繪畫的讚嘆，其一是 Guarino of Verona 於 1427 年左右以新古典的拉丁文書寫的，筆者在此直接引錄下來：（11 頁）

Quae lucis ratio aut tenebrae! distantia qualis!

Symmetriae rerum! quanta est concordia membrum!

(What understanding of light and shade! What diversity!

What symmetry of things! What harmony of parts!)

⁶ 原文為：“All languages are, from one point of view, systems for classifying experience: their words divide up our experience into categories. Each language makes this division in a different way, and the categories embodied in the vocabulary of one language cannot always be transferred simply into the vocabulary of another language.” p.8。

⁷ 例如，英文中只使用“black”一詞，俗語和神職人員所用的拉丁文只用“niger”，而古典拉丁文卻有“ater” (lustreless black) 以及“niger” (glossy black) 二詞，p.9。

其二是由烏比諾伯爵的宮廷詩人 Angelo Galli 於 1442 年以義大利文書寫：

Arte misura aere et desegno
Menera prospectiva et naturale
Gli ha data el celo per mirabil dono.

當然 Guarino 與 Galli 二人可能對 Pisanello 的畫產生不同的回應，但是 Baxandall 要強調的是：使用義大利文的 Galli 所觀察到的特質卻是 Guarino 無法用拉丁文表達出來的。特別是 *mesura*、*aere*、*maniera* 這三詞是十五世紀用來描述優雅舞蹈(polite dancing)的語彙⁸，從而這些詞具有特定的豐富意涵是古典拉丁所無法提供的。同樣地，Verona 使用“*ratio*”一詞也不可避免地涵括進來屬於古典拉丁的特質。

接著，Baxandall 更進一步說明字詞的意義並不單依靠其指涉物，而更在於字詞本身所屬的整個相互區別與相互指涉的系統。古典拉丁文是一套相當嚴整的系統，其字詞彼此相互指涉、區別、對立、並且充滿各種感官間的交互隱喻，而這些在中古拉丁文中多被壓制或模糊化了。人文學者所要做的便是將中世紀僧侶式字詞去除，復興古典字詞。然而，引入一個新的古典拉丁字詞並不單是這個字詞本身的問題，而是連帶地牽涉了整個語言系統的運作，囊括這個字詞在語言系統中所具有的內涵。即使是古典與中古時期都有的字詞，由於人文學者刻意重新將它放入西塞羅式的散文形式中，字詞的意義因而也產生了變化。這種意義的變化並不在於字詞的指涉物或指謂的轉變，而是一整套意義關係系統的重新結構。也因此，當人文學者復興了古典拉丁關於文學繪畫方面的字詞時，不可避免地也將其背後整套關係系統一併復興了起來，而這關係系統便包含了對文學繪畫的概念與觀點。

Baxandall 舉“*ars*”(skill; craft, profession; theory, treatise) 一詞為例說明。在中古拉丁文中“*ars*”一詞的使用保留了它大部分的古典意義，即是稱讚藝術家或作品的手藝或技巧。佩脫拉克和人文學者們也用這一字指涉相同領域的性質。然而，當它被刻意用在西塞羅式散文形式與用法中時，它便背負了另一層含意，尤其是“*ars*”一詞和其他特定範疇的顯明關係便無法忽視了。其中，“*ingenium*”和“*ars*”的關係在古典修辭學中便已獲得充分的討論與解釋。這兩個詞藉著彼此相互區別而獲得其部分意義：“*ars*”是技巧或者能靠規則與模倣而學得的能力；“*ingenium*”則是無法學得的天賦才能。在任何藝術活動中，“*ars*”與“*ingenium*”也各有管轄範圍：前者在於風格，後者在於發明或創新。雖然中古作家和人文學者一樣知道許多古典修辭，但是他們並沒有將心思放在發展與利用這一系統上。然而一到人文學者

⁸ Baxandall 指出大約在 1440-50 年代左右 Domenico da Piacenza 撰寫了十五世紀所留存最早關於舞蹈的論文；就如人文學者列出修辭的五個部分一樣，Domenico 也列出了舞蹈的五個部分：*mesura*、*memoria*、*maniera*、*mesura di terreno*、*aere*。作為宮廷詩人的 Galli 便將 *mesura*、*maniera*、*aere* 這三個部分轉用到宮廷畫家的畫上，將畫中人物形象與當時宮廷舞蹈中的視覺特質相比擬，p.12。

手中，“*ars et ingenium*”（技藝與天才）這一詞對卻立即成爲一項批評上與爭論上的武器；早在十四世紀爲詩作的辯護當中它便已被充分運用，甚至到了十五世紀中，它的義大利方言形式“*arte e ingenio*”也已成爲陳腔濫調。Baxandall 要說的是，不管人文學者使用這一詞是多麼的隨意不經思考，他們仍舊是對繪畫是什麼提出了某看法。而這些看法卻是因爲古典拉丁字詞的復興伴隨而來的。

古典拉丁修辭中還有一項特色深刻地影響了人文學者的論述，亦即，其相當高比例的辭彙是由視覺經驗而來的隱喻。人文學者在學習古典修辭時必然也將之一併活用了起來。另外，在相當有限的古典藝術批評中同樣亦有隱喻的使用，並且多數辭彙負載了從修辭而來的言外之意。古典文學中這種隱喻的使用習慣恰是人文學者最有效力的批評資源之一。然而 Baxandall 也指出，人文學者在使用古典拉丁字詞時卻不見得都能完全掌控這個字詞的使用與涵意；或者說，這個字詞的涵意是由其系統運作所決定的，因而人文學者極可能說出比他原本所知的還多⁹。

2. 造句：複合句是展示人文學者技藝的基本句型

Baxandall 認爲人文學者能以新古典的方式將新古典的範疇（字詞）結合在一起，主要憑藉有二：一方面是古典拉丁文在句法上有中古拉丁以及其他方言所不及之處。不管是連接詞、代名詞、時態、語態、比較級等，古典拉丁都比中古拉丁或方言區分的更爲詳密，可以說，拉丁文法與修辭鼓勵且要求更爲複雜與緊密連接的句子。另一方面則是有西塞羅與其他備受尊崇的古典作家爲典範，人文學者得以模倣學習如何充分利用這項語言媒材。

人文學者迫切學習並引以爲傲的句型是複合句(period)，它由二到四或更多的子句所組成。在二個子句所組成的複合句中，前一子句(*protasis*)用來引發懸疑，後一子句(*apodosis*)則作爲解決。以英文形式表示則如：“if A, then B; though A, yet B; as A, so too B”等等。在改革拉丁辭彙與句法時，這種複合句的復興具有相當重要的貢獻。它的複雜與困難度成爲人文學者展示其技藝之證明。對於人文學者而言，複合句吸引人之處在於其對偶(*antithetical*)

⁹ Baxandall 舉 Angelo Decembrio 的 *De politia literaria* 爲例。在文中 Leonello d'Este 希望去區別兩幅自己的肖像，一幅由 Jacopo Bellini 所畫，另一幅則由 Pisanello 所畫。其中他使用了“*gracilis*”與“*vehemens*”，而這二詞卻充滿了由修辭而來的豐富涵義。“*gracilis*”的基本意思是“slender”，並也用於指「簡單的」或「無裝飾的」。“*vehemens*”則在生物或語詞風格中指「有力的」或「猛烈的」。但是這兩個字各自還意指了三層風格中之一：“*genus gracile*”是“*genus humile*”的別名，指無修飾的風格，以純粹與明晰爲首善；“*genus vehemens*”則是“*genus sublime*”的一種說法，指一種裝飾繁複的風格。Baxandall 要說的是 Decembrio 在使用這二詞時似乎沒有顧慮到那麼多，然而這二詞在修辭上的意涵卻極可能被其他人文學者看出，pp.17-18。

或平行(parallelizing)的特色上，並且在字詞與片語之間也相當講究平衡與對稱¹⁰；不管是在正式的、嚴謹的文體中，或是平常的書信體中，這種對稱的或對偶的特質依然存在。Baxandall 在此預示，這種連結部分與部分而成整體的方式甚至能成為普遍藝術結構(composition)的模範。

3. 比較修辭法 (the rhetoric of comparison)

古典修辭使用主要兩種創發(invent)論述內容的方法：其一是推論法(ratiocination)，藉由一連串提問(如為什麼、哪裡、何時、如何等)來發明論證內容；其二是歸納法(induction)，亦即使用 Quintilian 所談論的比較論證。然而 Baxandall 指出古典修辭(尤其是推論法)其實是古代法庭上與政治上論辯的手法，並不完全合適於人文學者在論述幸福生活以及文章風格時使用。相較之下，第二種比較論證法才較適合人文學者使用。而在修辭中，「比較」

¹⁰ Baxandall 以 Leonardo Bruni 在 *De interpretatione recta* 的一個複合句為例分析：(p.25) (劃線部分為筆者所加)

(a) ut

ii, quid ad exemplum picturae picturam aliam pingunt,

(1) figuram et statum et ingressum et totius corporis formam
inde assumunt,

(2) nec, quid ipsi facerent,
sed, quid alter ille fecerit,
meditantur :

(b) sic

in traductionibus interpres quidem optimus

(1) sese in premium scribendi auctorem
tota mente et animo et voluntate
convertet et quodammodo transformabit

(2) eiusque orationis
figuram, statum, ingressum coloremque et lineamenta cuncta
expremere meditabitur.

(As those who are painting after the model of one picture a second picture take over from their model the figure, posture, movement, and form of the whole body, and study not what they themselves might do but rather what that other painter did: so too in translation the good translator will with all his reason, sensibility, and purpose change and in a measure transform himself into the original author of the text, and will study to imitate the figure, posture, movement, colour, and all the lineaments of his discourse.)

在這長句中，對句法(parallelism)的運用相當清楚，並且還以多種巧妙方式裝飾。Baxandall 指出這個句子的主要命題其實是關於文學翻譯(b)，然而藉由與繪畫做比較(一種修辭裝飾)，這個命題便發展成為複合句。之所以能將繪畫與文學並列比較，是由於作為二者共通基礎的字詞盡是源自視覺的隱喻(如劃線之字詞)，Baxandall 稱這是一種「辭彙的事實」(a lexical fact)。他也以此來解釋為何 Bruni 在關於繪畫的前一子句反而沒有使用「顏色」與「輪廓」二詞，理由在於這種比較是出自於複合句的要求，而非 Bruni 對畫家的經驗認識。

既是論證（創發的一部分），又是修飾（一種風格策略）。它成爲一種習慣，一種公式；給定一命題之後，我們可以預期人文學者將會以比較方式而將主要命題加以支持與裝飾。爲什麼人文學者會如此習於這種修辭法呢？Baxandall 指出在人文學者使用的修辭學教本中便充滿了這種「比較」的練習¹¹，因而「比較」已經成爲人文學者的一種習性。並且也就是因爲人文學者有這樣的習性，才產生出許多關於視覺藝術的評論與看法。人文學者最喜愛的主題莫過於他們自己的書寫藝術了，然而在論述語詞風格時，他們所使用的修辭法自然要求他們進行比較，而他們拿來做比較的材料常是取自於繪畫與彫刻。Baxandall 認爲作如此選擇的最重要理由是因爲有古典先例存在：西塞羅和大多數古典作者在談論文學風格時都使用了這樣的比較，其中古典藝術史的軼事奇聞便發揮了作用。例如西塞羅在他的 *De inventione* 中就以 Zeuxis 的故事作爲比較，說明他寫這本措辭手冊時並非只依單個模範。而四世紀的 Victorinus 在評論西塞羅時又再度提及這一比較。因此，不管是古典作家的修辭教本或是往後作家對這些教本的評論都一再將這些古典藝術史中的老生常談灌輸給人文學者，因而這些老生常談便成爲人文學者可隨手使用的比較材料。甚至，在鮮少的例子中，這種老生常談成爲實際藝術創作程序的主張¹²。這種將寫作與繪畫作比較的慣例變成了一種人文學者的遊戲。而問題也就從此產生：人文學者的論述中，關於繪畫的部分有多少可信度呢？當人文學者以 Giotto 爲例作比較時，有多少是值得相信的實情呢？Leonardo Bruni 在 1420 與 1430 年代爲了爲辯護自己攻擊亞里斯多德之舊譯本的正當性，分別在一篇正式的論文與一封給友人的書信中使用了畫家來作比較。Baxandall 要引以爲證的是，在前者，由於是正式的文體，因而 Bruni 比較的畫家是古典時期的 Protogenes、Apelles 與 Aglaophon；後者由於是平易的書信體，因此使用 Giotto 爲例。而二者之間的差異在於合宜(*decorum*)與否的問題。也就是說，人文學者關於繪畫的論述並不能單就字面意義來看，而必須考量這種選擇其實是基於不同文體風格的要求，是爲了遵守合宜之規範。

4. 人文學者繪畫觀點的形成

語言與生活經驗之間的關係 Baxandall 在之前便已作過說明，在此，他要進一步闡明的是使用拉丁文的人文學者與他們的視覺經驗之間的特殊關係。Baxandall 認爲我們總是在複雜且多樣的經驗以及相對有限、規則的、簡單的語言系統之間進行協調。雖然語言系統總是迫使著我們順從它所提供的範疇與組織法則，但是我們也仍不斷地藉由經驗對這系統進行檢核，甚至抗拒系統的簡單化與規則化要求。然而人文學者使用拉丁語的情況便不是

¹¹ 例如“*chria*” (“refining a theme”)之練習，它出現在人文學者的標準教科書(*Rhetorica ad Herennium* 與 *Praeexercitamenta rhetorica* of Parician)中。在後者，“*chria*”是指將一個主題分成八個部分論述：而其中核心部分便是一系列的比較——先是對立(*a contrario*)，接著是比擬(*a comparatione*)，再來則提出相似的典範(*ab exemplo*)，而這是一再重現的模式，p.29。

¹² Baxandall 指出 Alberti 在《論彫刻》(*De statua*)中便指涉了 Zeuxis，用以說明他所採用的身體比例也是從諸多美麗的身體中篩選、抽取出來的，p.38。

如此了，尤其是他們論及繪畫的部分，Baxandall 認為是「對言語毫無節制的異常使用」¹³。之所以如此，與人文學者對語言的普遍態度有關：他們相信必須先服從古典語言的形式，才可能進入真正的古典意識與文化。也因此他們對於古典拉丁形式是順從的、被動地接受的；他們並不以生活經驗與之對照並進行調解，而是花心力於「正確且優雅地」演練這些形式。

Baxandall 進一步指出這種使用語言的方式之所以可能，就在於拉丁語的特殊角色：它是文言文，而非日常生活用語。人文學者的母語是義大利方言，古典拉丁文則是以形式化與技巧化的方式透過刻意地模倣典範而學習的，並且也只在特定的場合才使用。也因此，對拉丁文的演練有其特別的自由，它可以獨立於生活經驗之外；也就是說，人文學者使用拉丁文時，目的並不在於表達真實的情感與對世界的直接知覺，因而其言說是在整個拉丁語言系統中獲得保障與意義。雖然人文學者關於繪畫的論述極可能並非個人真實情感的表達，但是，也正是這些論述中所使用的字詞顯示了人文學者將某種關注帶進繪畫之中。就在這種意義之下，形成了所謂的人文學者對繪畫的觀點(point of view)。Baxandall 指出所謂「觀點」並不同於「見解」(opinions)，後者所指的是對某種繪畫的共通品味，而「觀點」則是透過對相同語言的共同經驗而共同擁有某一概念系統，且經由這些概念注意力將會鎖定，它就像是一個角度，從此限定了它的關注對象。「人文學者的觀點」便是由拉丁語言所賦予的，其成份包括了一組範疇，結合這些範疇的形式規則，以及一些修辭技巧。

Baxandall 似乎還暗示了人文學者關於繪畫的論述可以不以經驗為據的另一個理由，即藝術批評本身的問題。要對繪畫作文字描述是困難的；直接的描述語詞並無法展示多少繪畫的內容與意義。而藝術批評通常是屬於『epideictic』修辭法，亦即以價值語詞（讚美或貶抑）來談論繪畫，並且展示說話者的技巧。然而就在從「描述語詞」轉換到「價值語詞」之間所憑據的理由與標準便不是那麼清楚與穩固。「美」不像「財富」可以輕易地加以衡量與證實。也因此，批評家必須找到一種方式與興趣來談論繪畫，或許針對再現之逼真與否，或許與其他事物相比較或使用隱喻，或許以因果概念來談論創作的意圖與效果等等。而這些都只是批評家可能使用的語言把戲。當某一文化發展出一套言說模式與風格而使得批評活動成為慣例時，批評家便被期待來演練他的技巧。人文學者所處環境正是如此。

二、早期人文學者論述繪畫的傳統

在第二章 Baxandall 提出了早期人文學者論述繪畫的四個典範。就共時觀點來看，四種論述模式都有其特殊對象與範疇；就歷時觀點來看，則四者對於整個人文主義藝術史（批

¹³ 原文為：“But humanists’ remarks about painting are an extravagantly abnormal use of speech,…” p. 45。

評) 論述的形成各有其階段性的貢獻。簡要地說, 首先佩脫拉克建立了一些繪畫論述的「範疇」, 而為往後人文學者所承繼; 接著 Filippo Villani 提出了一種史觀, 涵括了佛羅倫斯繪畫的復興以及發展史; 到了十五世紀初則因拜占廷學者 Manuel Chrysoloras 西來而引進了亞里斯多德的批評辭彙以及另一種古典文體『*ekphrasis*』, 並以人文學者 Guarino 描述 Pisanello 的繪畫為此種活動之核心; 最後是 Fazio 所撰的《名人傳》(*De viris illustribus*), 其中包含早期人文學者繪畫批評的完美集成, 其不僅綜合了前代關於繪畫的眾多觀點, 並且也預示了往後兩個世紀學院式的繪畫批評。然而, Baxandall 認為人文學者並沒有充分利用人文主義的批評潛能, 最後他以 Lorenzo Valla 為例說明另一種史觀的可能性。

1. 佩脫拉克：建立人文學者論述繪畫的範疇

Baxandall 一開始便指出就人文學者的藝術批評而言, 佩脫拉克的重要性並不在於他對特定繪畫或雕刻作品的評述, 因為他不過是沿用了中古時期以來那些有限的陳腔濫調, 例如以 *vultus viventes*(faces that live)、*signa spirantia*(statues that breathe)、*vox sola deest* (only the voice is lacking)、*manus et ingenium*(skill-and-talent) 等等進行公式化的讚美。他的貢獻毋寧在於他為人文學者重新建立了一種概論繪畫與雕刻的方式; 這種論述模式的獨特性在於它以幾個相當清晰並且多少互相關連的概念為話題核心。這些概念可以從佩脫拉克的 *De remediis utriusque fortunae* (1354-1366) 中論繪畫與雕刻的章節推論出來, 並且它們是以對立項運作著, 包括: 1) 過去與現在, 2) 有見識的(informed)與無見識的(uninformed)觀者, 3) 感官享樂與智性的、鑒別的愉悅, 4) 質料與形式, 或從另一方面來看 5) 質料與技術, 6) 自然與藝術, 作為上帝與人之區別的一個小側面。這些概念或區別都不是新創的, 經院哲學家們對這些也並不陌生, 但卻是佩脫拉克使得它們成為往後人文學者談論繪畫與雕刻的基礎。可以說, 人文學者不同於中世紀僧侶之處並非在於前者提出了一組創新的概念, 而是在於強調了不同的重點。必須注意的是這些概念並不是針對繪畫與雕刻所產生的, 而是直接從語詞風格的討論中移植過來, 畢竟後者才是人文學者自身的技藝。

對於過去(古典文化)與現在的區別可以說是人文學者整個智性活動的立基點。人文學者對於自身所處文化的檢視與討論便是藉由對照過去而進行的。而在區別與對照的同時不免會有所比較, 甚至在某種程度上是將「古代」奉為典範而作為現在的目標。但也由於人文學者對於古代文化或藝術的認識主要是從古典文學中獲得的, 因此當他們在談論藝術時難免與直接的視覺經驗脫離。

由於人文學者的活動其實是屬於少數文學菁英, 並且他們也是有意識地要與一般大眾區隔, 關於「有見識的與無見識的」的分野在他們的觀念與言論中便佔有相當地位。並且也就是從這一觀點下衍生出什麼是藝術應該與不應該被欣賞的區別。只有有見識的觀者能分辨感官享樂與智性的愉悅。對於那些不可沈溺的粗野性質, 佩脫拉克和人文學者們清楚地給與訓誡, 然而對於繪畫中什麼是值得有思想的人注意的微妙特質, 他們則所言不多;

Baxandall 指出大致來說是關於辨認出藝匠之技術（即鑒別力）與對教育性題材之沈思所獲得的道德指示二方面。至於質料與技術的區別在人文學者心中是與質料與形式的區別重疊的。質料是藝術家工作的媒材。一方面來說，雖然質料在某程度上可能決定了形式，但是對佩脫拉克（以及往後的 Alberti）而言，素描(design)（亦有設計、企劃之意）卻是作為畫家與雕刻家工作的基礎，而素描便是形式。另一方面來說，具有（使用）相似技術的藝術家，即使使用同一種媒材，也會產生出不同的形式，而這是因為天才(*ingenium*)的作用介入之故。就此程度而言，質料與技術之區別便是質料與形式之區別的一種特殊案例。並且從質料與技術這一區別上，人文學者對哪一種是藝術作品提供的正當娛樂此一問題便採取了一致的立場，並與前述有見識的與無見識的觀者之區別銜接：抗拒質料的誘惑，欣賞灌注於質料之上的形式與技術。

佩脫拉克的貢獻還在於他開始運用了西塞羅式的比較書寫與繪畫之習慣。Baxandall 以佩脫拉克對 Pliny 的《自然史》(尤其是其中關於 Apelles 的敘述)所作的眉批來展示佩脫拉克對古典文獻的態度與運用方式。佩脫拉克將古代藝術家的批評或告誡（如 Apelles 對 Protogenes 的批評）當作是可以運用到一般藝術實踐（不只繪畫）的規範；就某種意義而言，便是以繪畫作為所有藝術的模範。他為往後人文學者樹立了一個榜樣：將古典文獻中的繪畫批評用於書寫風格的論述中。雖然佩脫拉克與人文學者的引用可能有所扭曲或者公式化，但是 Baxandall 認為經代代累積之後仍會產生相當效果，甚至是成為對藝術之認定的背景基礎。

2. Filippo Villani：歷史進步論模式

Villani¹⁴ 對於藝術論述的貢獻在於他的《佛羅倫斯城市起源與傑出市民傳》(*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, 1381-1382) 中對佛羅倫斯繪畫的發展提出了一種史觀。Baxandall 認為這種繪畫復興的史觀其實是一種以文學為核心投射到其他領域的論述方式，其中，Giotto 的地位之所以被大力推崇是這種論述模式下的產物。此外，這種論述模式是佛羅倫斯人文學者的特產，而它也給十五世紀義大利的繪畫論述遺留下問題。

《佛羅倫斯城市起源與傑出市民傳》這本書之主題是在敘述佛羅倫斯當前之敗壞，因而需要提醒像但丁以及其同代人之美德來重振民風。整本書分成二個部分：前半處理佛羅倫斯城市建立的傳奇，後半則分別介紹出色的市民，（按照先後順序）包括詩人、神學家、法學家、醫師、演說家、半詩人、占星家、音樂家、畫家、滑稽劇演員（丑角）、以及指

¹⁴ Baxandall 稱 Villani 為「半人文學者」(semi-humanist)，一方面因為他來自致力於佛羅倫斯中產階級價值的家庭，一方面因為他本身的拉丁文並不穩固。Baxandall 提到了 *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* 書寫過程中的一段插曲：Villani 將稿件給人文學者 Coluccio Salutati 審視，而在 Salutati 將其拉丁文修改之後，因為語法整個改變，Giotto 因而很巧妙地被「巧言騙取」進入人文學者的範疇，p.68。

揮官。Baxandall 特別指出畫家是在音樂家之後，在滑稽劇演員之前。關於這部名人傳的論述模式，從 Baxandall 的鋪陳中我們可以找到兩條線索：一方面，以但丁為模範的文化復興這一觀念被平行運用到佛羅倫斯活動的其他領域；另一方面，以「古代」和「現代」作對照，甚至強調「勝過古人」。就前者而言，Giotto 之所以會被稱為是繪畫的「復興者」便不是全新的觀察與體會，而是在這種論述目的與模式下可預期的產物。就後者而言，Villani 以古代的文獻談及畫家作為此書包括現代畫家的合法化理由。Baxandall 也提醒我們無法因此而推論人文學者信服畫家在智性上應受同等尊崇，因為，Villani 也以同樣的方式引用了古代的 Roscius 作為「現代」Gonnella 與滑稽劇演員的先例與辯護。

關於評價語彙的使用方面，Villani 沿用了許多人文學者的批評範疇，而其中最為顯著的是「技藝與天才」（“*ars et ingenium*”），並且 Villani 把二者並列使用無作區分。在這背後還有另一組詞彙：「典範與自然」（“*exemplaria*”；“*natura*”）。值得注意的是在談論 Giotto 時，卻只用「自然」來形容，相對地，「典範」則用於稱讚人文學者自身¹⁵。

然而在 Baxandall 看來，Villani 描述十四世紀佛羅倫斯藝術景況的模式對往後人文學者的藝術論述影響更大。他提供了一種直線式的歷史發展模式，一種類比於「先知--救世主--使徒」的形式：Cimabue 開始將繪畫從衰頹中挽回，接著 Giotto 達成了復興的任務，之後便迸發出許多各有特色的畫家，包括 Maso、Stefano、Taddeo 等。而這一序列中也隱含了價值評判，但是標準不只一個。一方面有發生的先後次序，就此而言，是 Cimabue，而非 Giotto，開啓了復興之路。另一方面與之相對的則是對於再現自然的成就高低之分，就此而論，則是 Giotto 的成就較高。至於這兩者的地位之高低問題存在有技巧的曖昧性，但是就 Giotto 與他的使徒而言則這二個標準是明確無疑的。至於這些使徒彼此之間則無先後或地位高下之區別，而只存在有「種類」之差異，每個人都有他獨特的品質。

綜合論之，Villani 投射到 Giotto 身上的不只是但丁的歷史地位，還有 Zeuxis 的歷史地位。在 Pliny 敘述中的 Apollodorus 與 Zeuxis 之間的關係成為 Cimabue 與 Giotto 之間關係的模範：一個是「開始」，一個是「巔峰」。除了文學書寫上的歷史模式之外，Baxandall 也指出一種世俗的歷史感，其產生在對師承關係的重視上，尤其是藝術家的自覺，例如 Cennino Cennini 在 *Il Libro dell'Arte*（約 1370 年）中便描述了從 Giotto 到他之間的師徒傳承。

3. 希臘成份的加入，以及「*ekphrasis*」文體的引入與運用

——Manuel Chrysoloras、Guarino、以及對 Pisanello 畫作的描述

從十五世紀起，義大利人文學者的環境逐漸轉變——文獻來源更多了，除了古典羅馬

¹⁵ 如 Villani 稱畫家 Stefano 為“*simia naturae*”，而稱人文學者 Salutati 為“*simia Ciceronis*”，p.74。

作品之外，人文學者也閱讀更多的希臘作品之拉丁譯本，甚至是希臘原文，這使得他們對希臘事物愈感到好奇。但是，他們所重視的希臘作品，在今天看來卻有些偏離，因為他們所依憑的更多是晚期希臘詭辯學者的作品，也因此人文學者所反映的其實是拜占廷的品味與價值¹⁶。對於拜占廷式希臘文學風格加入人文學者的涵養具有重要貢獻的是拜占廷的希臘學者 Manuel Chrysoloras 以及曾跟隨他到拜占廷的義大利人文學者 Guarino of Verona。Manuel 於 1395 年來到義大利，尤其在佛羅倫斯與倫巴底教授希臘文法。Baxandall 指出他的著作量不豐因而難以確定他所傳授的內容性質，但是關於他對繪畫與雕塑的態度方面，很信運的是他留下了幾封信件，從中可以一窺究竟。一封是他於 1411 年滯留羅馬時所寫的信，題名為〈舊羅馬與新羅馬的比較〉(Comparison of Old and New Rome)，是一封非常豐富，極度運用修辭技巧的文章。其中 Baxandall 特別指出他對康斯坦丁凱旋門上彫刻的詳細描述，這種詳細的程度超越了所有義大利人文學者的觀察。便是這種描述模式，這種細目列舉的方式，在往後人文學者藝術批評中具有相當重要性。這封信的副本在交給 Guarino 之後便進入了人文學者的閱讀領域。Manuel 另一封也是在羅馬寫的信則為人文學者用來談論繪畫與彫刻的普遍概念庫存提供了最重要的補給。在反省繪畫與彫刻的存在理由與動人之處時，他所使用的主要是亞里斯多德描述人心理機能的辭彙：心靈(nous, mind)、靈魂(psyche, soul)、想像力(phantasia, imagination)，以及由此而來的藝術價值：栩栩如生的細節描繪、多樣性(variety)、以及表情性(expressiveness)。尤其是關於表情性，他甚至超越了亞里斯多德的保留態度，而認為藝術家再現人物情感與道德處境的能力便是藝術家功績之區別所在，並且欣賞繪畫與彫刻之樂趣便在於對這表情性的鑑別上。

接著，Baxandall 花了一些篇幅敘述當時拜占廷的學術狀況。雖然在拜占廷學者自己的眼光裡那兒的學術是在衰落當中，但是對義大利人文學者而言，更令他們注意的是與古代的連貫性，而不是衰頹。古希臘修辭已在君士坦丁堡的學院中代代流傳一千多年了，就像木乃伊被施以防腐香料一樣，古希臘修辭雖然萎縮乾枯，但畢竟沒有崩壞。直到十五世紀初，學子們仍繼續演練二世紀由 Hermogenes of Tarsus 所制定的修辭教材 *Progymnasmata*，文學愛好者依舊模倣著 Lucian 與 Libanius 的詭辯術。雖然西方在中古時期也透過 Priscian 的 *Praeexercitamenta* 而熟知 *Progymnasmata*，但拜占廷學者不同之處在於他們把修辭手段本身變成目的。在 *Progymnasmata* 中最為高級的修辭法之一是『ekphrasis』¹⁷，或謂描寫法(description)；華麗的 ekphrasis 是拜占廷人文學者重要的文類，

¹⁶ Baxandall 便指出 Petrarch 與 Boccaccio 想學希臘文是為了能讀 Homer，然而真正擅長希臘文的 Guarino 讀的卻是 Lucian 與 Arrian，p.88。

¹⁷ Baxandall 引 Hermogenes 說明 ekphrasis 是「一種細節的描寫；它是可見的，也就是說，ekphrasis 將要展示的東西帶到眼前來。ekphrasis 是由諸多人物、動作、時間、地點、季節、以及其他許多事物組成……。ekphrasis 特殊的優點在於清晰性與可見性；這種風格必須設法透過聽覺來引發視覺。然而，表情必須適合主題這一點也是同等重要的；如果主題是華麗的，就讓風格也是華麗的，而如果主題是枯燥的，就讓風格也是枯燥的。」p.85。

並且從一開始藝術作品便是 *ekphrasis* 所鍾愛的題材。其所描寫的特質包括栩栩如生的細節描繪、多樣性、以及面相式的表情性等，並且由於 *ekphrasis* 是一種讚美的修辭法，因而它總是以肯定的口氣描寫這些特質。而這種描寫模式中所隱含的評價正與 Manuel 的批評範疇平衡一致。便是這兩者的結合影響了義大利人文學者談論繪畫與彫刻的方式。

將 *ekphrasis* 在義大利人文學者間充分發揮與傳授的要屬 Guarino 了。前面已提過他的希臘認識其實是屬於拜占廷品味的，另外也提過從一開始藝術作品便是 *ekphrasis* 所鍾愛的題材。但是在 Guarino 身上，這卻顯得有些反諷，因為我們無法因此便推論 Guarino 對繪畫相當有興趣，因為正是他傳佈了一連串論點來讚美文學而貶抑繪畫與彫刻。他反對繪畫的主要三點理由是：繪畫展現表象而非道德品質；它吸引人去注意藝術家的技巧而犧牲了主題；繪畫無法像書籍耐久。Baxandall 以為這些論調並非高見，但是它們卻成為 Decembrio 的對話錄 *De politia litteraria* 中闡論繪畫與彫刻之限制的直接來源，而 Decembrio 正是 Guarino 的學生。雖然 Guarino 對繪畫與彫刻的態度多半是消極的，甚至是負面的，但是他的確也引起了一些正面的回應。他抱怨繪畫與彫刻不如文學，對於傳播個人聲名而言是相當差勁的媒介，因為它們缺乏標籤加以分類註明(*sine litteris*)，也因為它們不方便攜帶。這些對繪畫與彫刻的抨擊，在 1447 年一封給拿波里 Alfonso V 的信中被引述，並進而轉為一項要求，而這項要求便成為 Pisanello 復興肖像徽章的背景脈絡。

Baxandall 說人文學者對 Pisanello 的讚美勝過於十五世紀前半任何其他藝術家這件事是十五世紀藝術史令人極感困惑與挫折的事實之一。也就是在這意義下，Pisanello，而非 Masaccio，才是「人文學者的」藝術家。許多讚美 Pisanello 的詩中最著名的便是由 Guarino 所作的，然而它並非是 Guarino 所寫的詩中最好的，也不是人文學者為 Pisanello 而寫的詩中最好的，然而，它卻定下了範例。Guarino 極度依賴拜占廷的技巧，堅持人物的表情性以及成份的多樣性。在 Guarino 評述一幅 St. Jerome 的畫中，他說到「……儘管這幅畫不顧它所展示的栩栩如生的人物而明白地宣告自己不過是顏料堆砌出來的東西，我仍幾乎不敢張開我的嘴巴，只能閉唇默語而不敢讓我的聲音粗野地侵擾那位在冥想上帝與天國的人。」¹⁸ Baxandall 指出這個比喻是拜占廷 *ekphrasis* 中的最愛¹⁹，但對於義大利人文學者也並不陌生，因為它可作為拉丁傳統中 *vultus viventes* 與 *signa spirantia* 的延伸，二者差別只在於細節的描寫與否。

這種描寫方式與措詞 Baxandall 認為是 Guarino 對人文學者談論繪畫與彫刻的方式的個人貢獻。它的來源是混雜的：其中許多辭彙是維吉爾式(Virgilian)的，另一方面大部分的

¹⁸ 原文為：“... However plainly the picture declares itself to be a painted thing in spite of the living figures it displays, I scarcely dare open my mouth, and whisper close-lipped rather than let my voice break loudly in on one who contemplates God and the Kingdom of Heaven.” p.92。

¹⁹ Baxandall 從希臘文韻文翻譯成英文：“Admire the art silently lest you / disturb with noise the figures” p.92。

細目卻也可以是直接出自於中古拉丁詩對迷人風景(*locus amoenus*)的描述。嚴格說來它並不是 *ekphrasis*，因為它並非描寫個別作品，而是描寫畫家一般技藝上的特殊品質。這種文體依靠的是圖畫多樣性(*pictorial variety*)，沒有相當數量以及多樣的細目可羅列的話，它便無法運作。然而只要圖畫多樣性的普遍化公式容易取得，這種文體便更得以發揮。「多樣性」是一種修辭價值，並且如同大部分的修辭價值，它是開放由視覺隱喻而界定的。Baxandall 認為 Guarino 與其弟子的描寫方式即使相當慣例化，也不宜因此就斷定它可被忽視為只是雕蟲小技或只是針對 Pisanello 個人的描述。他要指出，這種 *ekphrasis* 似乎是相當能回應繪畫的特質：在 Pisanello 的敘事風格與人文學者對它的描述中存有真實的一致性。

4. 人文學者批評的限度

這節 Baxandall 主要論述 Fazio 的《名人傳》(*De viris illustribus*)是經過四代人文學者的灌溉照料終於盛開的花朵。然而即使是這承繼且充分運用人文學者豐富的批評慣例的作品，卻也無法對十五世紀的藝術狀況作出更貼切的描述。難道人文主義的豐富內涵真的仍窮於應付十五世紀當代的藝術狀況嗎？抑或其實存有一些線索，一些觀念，但是卻沒有被注意並加以採用發揮？Baxandall 一方面指出了人文學者批評的限度，一方面又從人文學者的言論中發掘出超越此一限度的潛在可能性，他以 Lorenzo Valla 為例示範。

Fazio 這本書的寫成背景是在拿波里 Alfonso V 的宮廷。這是一個人文學者彼此競爭批評的熱烈學術環境。Baxandall 之所以交代這個宮廷的學術氛圍，是要指出這對於《名人傳》的書寫形式與風格頗有影響。在宮廷的文人聚會中，人文學者們相互極盡所能地展示學養，在言論或書寫中不時地引用，或者隱涉古典文獻。因而在此狀況下產生的任何書寫文本可能部分是速記形式，是一些提供論辯的線索，因此一項論辯的組成不只在於書寫下來的部分，也在於它們所指涉的部分。從這角度來看《名人傳》中論畫家之部分的前言便可以理解其組成與功用。

《名人傳》寫於 1456 年，其中包含了各類傑出的人士。在論畫家的地方分為兩部份，先是前言，接著 Fazio 論及四位他認為是他那時代最優秀的畫家：Gentile da Fabriano、Jan van Eyck、Pisanello、Rogier van der Weyden。在前言的部分，Baxandall 指出其包含了四個來源：1) Philostratus 在 *Imagines* 中論述詩與畫的親族關係與二者對表情性的共同要求；2) Plutarch 在談論書寫歷史的最佳方式時所提到的 Simonides 關於「畫是無聲詩」(*pictura poema tacitum*)的說法；3) 從修辭學而來的「創意」(*inventio*)與「佈局」(*dispositio*; arrangement)²⁰；4) Horace 對於詩應該要能感動聽者的心之主張。

²⁰ 修辭學中完整論述分為 *inventio*、*dispositio*、*elocutio* 三部份，Baxandall 以為 Fazio 論繪畫的第三部份也許可以將之名為 *expressio*，一方面因為 Fazio 自己在這文章中重複使用動詞 *exprimere*，一方面因為在一些拉丁修辭理論中曾有這一名詞的先例存在，p.101。

Baxandall 認為 Fazio 的繪畫論述突出之處在於他談論個別畫家的作品時能與前言所論的繪畫原則維持平衡與一致，不至於犧牲個別作品，只將之化約為簡單的個別圖畫性質的例示，並且也在個別畫家中充分運用這幾個原則。它不僅將一百年來所累積的人文學者批評寶庫充分運用，並且也具有前瞻性。一些十六、十七世紀的學院批評²¹ 的主要論點在此皆已具雛形：「模倣」、「創意」與「表情」，「教誨與愉悅」，「合宜」，「有學識的畫家」等等。

Fazio 充分利用了人文學者的批評傳統，但是人文學者批評傳統充分利用了人文主義自身的批評潛能了嗎？Baxandall 認為若以現代的觀點批評人文學者的藝術論述用於十五世紀的發展狀況不甚恰當，是不合乎歷史特定脈絡的；人文學者的藝術批評畢竟是起步。但是如前所述，他要回到人文學者的歷史脈絡下去質疑在人文學者的書寫文獻中是否存有關於視覺經驗以及關於談論繪畫與彫刻的重要觀念與論述技巧，然而卻沒有被運用在它們之上？他認為只要看看像 Lorenzo Valla 這樣的人的作品便可以知道其實有許多這樣的觀念與技巧都被錯失了。

Valla 與 Fazio 同代，並且二人在拿波里是分屬兩個敵對的人文學者陣營。Baxandall 指出 Valla 的學養與思想論述中突出於其他人文學者之處：他具有文獻學上的知識才能而比別人更能善用古典批評辭彙，在第一章中 Baxandall 便曾提及 Valla 編纂的拉丁文字典 *Elegantiae*。此外，他也不因襲中古晚期以來關於色彩的階級與象徵理論，而基於一般經驗，不留情地攻擊了十四世紀的法學家 Bartolo da Sassoferrato。在於對經院邏輯的批判中，他則提出了一種感官知覺理論，Baxandall 認為這將可能適切地應用於十五世紀繪畫上，甚至，Valla 的見識似乎能為人文主義帶來解放。至於 Baxandall 之前所關心的問題——如何貼切地描述十五世紀畫家之間複雜的相互關係，他認為 Valla 留下的言論中，如果曾有人加以運用發揮，將能填補十五世紀藝術批評的空缺²²。在 *Elegantiae* 的序言中，Valla 所關心的是拉丁文，但是他認為一旦重振拉丁文之後，其他知識與技術（包括繪畫、彫刻與建築）也將一併復興。而在稍晚更成熟的作品 *Oratio in principio sui studii*（發表於 1455 年，作為修辭課程的導言）之中，Baxandall 認為他幾乎是提出了一種文化理論。其中，Valla 認為古義大利之成就在於他們有共通的語言，並且人們互相交流，彼此競爭，因此各方面才能進步。他以維吉爾描述城市是由眾多人們各司其職通力建造而成的詩作為比喻，知識與技術也不是個人閉門造車可成的。最重要的是有統一的語言作為彼此溝通的基礎，否則就像巴別塔的建造，因為語言不同無法相互瞭解只好停止。Baxandall 認為以人類的社交與

²¹ Baxandall 指出 R. W. Lee 將之稱為「人文主義的」(humanistic)繪畫理論，見後者的“*Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*”, *Art Bulletin*, xxii, 1940, pp.197-269, p.110。

²² 十四世紀末 Villani 所提出的佛羅倫斯繪畫直線發展史觀到了十五世紀便不合乎現況。人文學者要不依舊維持這一模型，便是根本避免任何結構性論述。這便是 Baxandall 所謂的十五世紀藝術批評的空缺，p.117。

競爭來解釋知識與技術的進步這種模式明顯地可以用來描述十五世紀繪畫與彫刻的狀況：藝術家彼此競爭；藝術家對理論的興趣以及試圖去將他們的藝術以文字陳述；大的藝術活動中心與周圍小中心；藝匠彼此之間關係的複雜網絡等等。這個模式其實是潛在於人文主義之中，但是人文學者的論述傳統卻自己排除了這樣一種可能性。

三、Alberti 與人文學者：構圖(composition)

在這章一開始，Baxandall 便說明了他採取什麼樣的觀點看待 Alberti 所寫的《論畫》(*De pictura*)：它並不屬於前一章所述「人文學者」關於繪畫與彫刻的言論。二者差別在於處理問題的嚴肅性：Alberti 是以一位「畫家的立場」，並且出自於發展方法的興趣而寫作這部繪畫理論。然而 Alberti 的身分特殊，因為他本身也是一位人文學者²³，具有其他一般畫家沒有的知識學養。Baxandall 將《論畫》也歸入「人文學者書籍」，但是重點不在它表面上展現了多少人文學者的批評傳統，而在於實質上它如何運用了這些資源。Baxandall 依四條相關的線索展開論述：1) 最直接來看，《論畫》是以人文學者的拉丁文書寫²⁴，2) 《論畫》的寫作是被人文學者認可的，亦即，在人文學者對人文教育的一般觀點之下，繪畫論文是被接受的，3) 《論畫》所用的術語針對某一特定人文學者讀者群，4) 書中重要的一部分以及對繪畫的觀念直接產生自以修辭學為核心之人文主義在 1435 年時的系統與處境。

針對第二點，Baxandall 以 Leonardo Bruni 談論各種不同的德性(*virtutes*)以及 Pier Paolo Vergerio 討論教育的 *De ingenuis moribus* 論文來指明人文學者對於繪畫的態度。Bruni 認為繪畫與書寫都是技藝，而技藝則是由實踐所建立起來的智識上的德性（與道德上的德性區別），而每一種技藝又都有其個別的技术，因此繪畫具有獨立的地位是確立的。但是要具備什麼樣的見識才能真正欣賞繪畫，而又必須透過什麼樣的訓練才能具備適當足夠的見識？亞里斯多德便曾提及教孩童素描的好處——養成對人體美的判斷；Vergerio 便藉由希臘教育的四種內容：書寫、格鬥、音樂、與素描，以及亞里斯多德的看法來主張素描的功用與其在教育中的地位。當然，這並不意味人文學者的教育就真的包括繪畫課程，Baxandall 指出重點在於在理論上人文學者要練習或教授素描是被認可的。雖然沒有迫切需要像「人文學者論繪畫」這樣的書，但是如果有人文學者想要寫一本，在人文主義系統中仍舊是一個小壁龕可供置放的。Alberti 所寫的《論畫》填充的便是這樣一個位置。

²³ Fazio 在 *De viris illustribus* 中將 Alberti 列入「演說家」，p.99。

²⁴ Alberti 先以拉丁文書寫 *De pictura*(1435)，隨後又自行譯出義大利文版本 *Della pittura*（照 Baxandall 所說，是粗糙的翻譯）。雖然現代較常閱讀的是義大利文本，但是 Baxandall 指出在十五世紀較為通行的卻是拉丁文版本，而義大利文本幾乎被遺忘，要到十六世紀才又從拉丁文版本重新轉譯為義大利文。關於版本的問題，在 Baxandall 書中第 126 頁註 11 有提供線索與解釋。此外，所謂「人文學者的拉丁文」，則牽涉到了之前提過的複合句型。Baxandall 指出在拉丁文版本中，Alberti 的書寫句型具有典型的複合句之對稱風格，然而在義大利文本中，因為沒有了這種句型，連帶地一些微妙的區別與意義便不見了，或簡化了，也因而論述重點也轉移了，參見第 29 至 31 頁。

接著 Baxandall 說明了《論畫》的預定讀者，也就是第三點所謂的某一特定人文學者讀者群。由於《論畫》第一部分運用了歐幾里德的幾何學來談繪畫透視法，因此必須是對歐幾里德的學說能夠把握，並且多少也從事素描或繪畫的人才可能接受這樣一本書。然這並不是典型的人文學者，或許只是依 Alberti 自己形象而設的理想。但是 Baxandall 指出的確存在有具備這些知識與藝能的人存在，他們是人文學者 Vittorino da Feltre 在曼圖瓦所設的學校的學生。而 Alberti 恰是把《論畫》獻給曼圖瓦的侯爵 Gianfrancesco Gonzaga²⁵。Vittorino 本人除了在修辭學方面相當傑出之外，他也是一位數學家（尤其幾何學）²⁶，而這所學校特別之處就在於它除了文學書寫之教授外，也依 Vittorino 的興趣而教授數學，甚至是素描。Baxandall 因而推論可能正是這樣的氛圍促使了《論畫》這樣的書誕生。

《論畫》這本書第二部份²⁷則是完全屬於人文主義核心的修辭傳統了，它的主題是在論「構圖」，也就是將畫面各部分組織成爲和諧的整體。便是在這一點上，Alberti 所提出的「構圖」成爲「語言習慣如何形塑視覺經驗」的極致範例。『*Compositio*』並不是個全然的新字，但卻是 Alberti 給它賦予了新的且明確的意義：所謂構圖是指形式的四個階層的結合，最小單元是「平面」(planes)，由平面組成「手足」(members)，由手足組成「身體」(bodies)，再由身體構成一幅敘事畫(*historia*)。這種構圖的觀念，Baxandall 認爲是將修辭學中的造句模式挪用到繪畫裡。在修辭學中『*compositio*』是指複合句的構造，在這一架構中亦包含四部份：「字詞」組成「片語」，片語組成「子句」，子句組成完整的「複合句」。Alberti 把繪畫之構圖當作是在造複合句一般，並且也因此能對繪畫進行穩固的機能分析。但是 Baxandall 指出從修辭的觀點來分析繪畫將會產生一些重大的危險，而當 Alberti 依字和字之間的連結方式來論繪畫「平面」的結構方式時，他似乎要陷入危險之中。例如在修辭上『*structura aspera*』（前一字尾的送氣子音緊接著後一字首的送氣字音，如 *ars studiorum*）是修辭家所要避免的連結字詞的方式，Alberti 將這一觀念挪用到繪畫上，強調平面接合之處沒有突兀的輪廓線或尖銳的角度才是美的與優雅的平面組成²⁸。但是關於平面的結構他卻所言不多，只退而勸告以自然爲引導。Baxandall 認爲 Alberti 此處論述之薄

²⁵ 侯爵本人是傭兵隊長而非人文學者，可能無法自己閱讀這本書。但是 Vittorino 正是侯爵的圖書管理員，並且也是在侯爵的支持下開設了 Casa Giocosa 這所學校，而侯爵的小孩便在此學習，p.127。

²⁶ Baxandall 提到一插曲：Vittorino 在帕度瓦與幾何學家 Biagio Pellicano of Parma 有所交往，而後者正是 *Quaestiones perspektivae* 一書的作者，此書現在已被認爲是十五世紀早期單點透視之發展的直接來源，pp.127-8。

²⁷ 第二部將繪畫分析為三部份：輪廓(circumscription)、構圖(composition)、色調(reception of light)。Baxandall 只就構圖來論 Alberti 如何將修辭學中的造句法挪移到繪畫上來用。

²⁸ Baxandall 引用的段落是：“In a *facies* where the planes are so joined that pleasant lights flow into agreeable shades and there are no *asperitates* of angles, this we will rightly call a beautiful and graceful *facies*.” p.132。

弱或許是因為這部份的強調本就是因以修辭為模範而被迫作出相應處理的結果。²⁹

《論畫》中構圖的觀念對當時繪畫的影響如何？Baxandall 指出在佛羅倫斯畫家身上找不到明顯的跡象，而這情形也沒什麼好訝異，因為並沒有理由說十五世紀的畫家應該直接受到任何文字論述的影響；他們是從視覺的物件，從模範以及從技巧規則中去學習的。反而是在某些人文學者的贊助者政策下可以看見 Alberti 理念的落實，明顯的例子便是烏比諾公爵 Federigo da Montefeltro，而他於 1434 至 1437 年間曾在曼圖瓦的 Vittorino 門下。Baxandall 指出十五世紀中可以歸為 Alberti 理念下的重要畫家只有 Piero della Francesca 與 Mantegna 二人，尤其是後者製作的版畫 *Lamentation over the Dead Christ* 更是 Alberti 構圖理念的視覺模範，而它比書籍更能滲入畫家之間。恰巧的是，Mantegna 與 Alberti 二人於 1450 年代末期都在曼圖瓦為 Lodovico Gonzaga³⁰ 工作。

Baxandall 強調《論畫》是人文學者藝術批評的產物，因為整個觀念便是人文學者才能達到的成就。它充分依靠了人文主義的內容成份以及氣質傾向，包括：將詩與畫類比的習慣；使用從修辭學而來的隱喻的習慣；認為技藝是系統性的並且可以透過規則來教授與學習，如果要適當地欣賞某種技藝則需要某些分析的技巧；對複合句的熱愛等等。Alberti 將這些成份一以貫之，製做出人文學者自身也意想不到的東西來：人文學者在複合句中是拿畫來類比於詩（畫如此，詩亦然），然而，Alberti 卻是倒轉為拿詩來類比於畫（詩如此，畫亦然），要求畫也要依循詩所有的複合句結構。甚至有些反諷的是，Alberti 依循人文學者修辭學所規範出的繪畫風格卻與當時人文學者的繪畫品味不一致。

這就進入了 Baxandall 先前所提出的第四點：《論畫》書中論構圖的部分以及對繪畫的觀念直接產生自以修辭學為核心之人文主義在 1435 年時的系統與處境。他認為十五世紀前半在文體與繪畫風格之間各有相應的兩極：前一章所論及的以 Pisanello 的畫與 Guarino 的批評為主的藝術活動是 1430 年代人文學者的主要品味與潮流，而這便是 Alberti 所要對

²⁹ Baxandall 對於這部份並沒有作出詳細的說明。他也並沒有解釋為何 Alberti 在此幾乎陷入「危險」。他引了上面註 27 中 Alberti 的話之後，只指出 *facies* 與 *vultus* 使用的模糊並斷言這段話與經驗不易妥協，便轉而說：“Alberti, seeming to sense this, quickly retreats by recommending nature as the guide; he ends his short treatment of *compositio superficierum*, something on which he has very little to say and which perhaps had been forced on him by his model, and proceeds to his next level, *compositio membrorum*.” 筆者以為 Alberti 所謂“there are no *asperitates* of angles”是一種隱喻的使用，為的是強調美與優雅作為結合平面的標準。關於 Alberti 直接規勸以「自然」作為模範，或許是因為字詞的連結是有一定的文法規範可循（如上述的「*structura aspera*」），然而繪畫中卻沒有相應的一套「文法」來規範單元與單元之間的組合，在缺乏文法規則下，「自然」便成為替代物。Baxandall 所謂的「危險」，或許是因為他認為 Alberti 將繪畫分解成四級形式單位以及單位間結合之方式乃是依照修辭學中句子結構而來，然而 Alberti 卻轉而訴諸於自然，誤以為畫面上的形式結構是源於自然而應以自然為典範。

³⁰ Gianfrancesco Gonzaga 之子，於 1444 年繼位為曼圖瓦侯爵。

抗並予以扭轉的對象以及他之所以提出構圖觀念的背景脈絡。關於文體與繪畫風格之間的相應關係可以簡略列表如下：

Guarino----ekphrasis----florid----dissoluta----Pisanello

Alberti----period----rigour----composita----Mantegna

在 Pisanello 的畫或是在 Guarino 對它的評述中都並沒有強調各個再現人物與敘事主題之間必須具有適當的關聯性，也就是並不以統一的觀點去要求畫面各部分之間的統和。當 Guarino 在描述 Pisanello 的畫時，他不過是隨性地挑選一些有趣的與醒目的細節來加以發揮，如果有「合宜」(decorum)的問題要注意的話，那也只存在於主題內容或敘述模式本身內部的一致性而已。然而，在 Alberti 的構圖觀念下，則不僅從主題內容，也從畫面形式上要求所有的再現人物都必須統合於單一敘事目的之下，不管人物多寡、姿態表情、背景布置等等都是為了達到統一的敘事目的³¹。Baxandall 特別摘錄 Alberti 談論如何組織「身體」成爲「敘事」的段落，其中明顯地反對鬆散、雜亂的畫面，而主張在呈現多樣的同時也須有構圖作爲規範。爲此，他特別區分了「豐富」(copia)與「多樣」(varietas)兩個修辭學上的範疇：前者指字詞或內容的豐富性(profusion)，後者則指字詞或內容的相異與變化性(diversity)。對 Alberti 而言，「多樣性」依舊是絕對的價值，然而「豐富性」便必須加以規範與限定；他提出的條件有：1) 必須適切於所再現的事件，即合乎「合宜」之要求，2) 「豐富」必須以「多樣」加以修飾，亦即不能光是數量上的多寡，而是質的豐富，3) 必須是莊重的，並且以尊嚴與謙厚加以調節，總之是暗示著某種成度的節制，4) 必須隸屬於構圖，否則將導致鬆散。而「鬆散」(dissoluta)在修辭學上正是與「結構」(composita)相對立，它一方面是中性的風格描述詞彙，然而另一方面也意指著修辭上的缺陷。爲了證明當時書寫風格上亦有相應的呼聲，Baxandall 指出在 Alberti 撰寫 *De pictura* 之時，George of Trebizond 已出版了 *De rhetorica libri V* 一書，其中便是在批評 Guarino 鬆散的、非複合句結構的文體。也就是說，到了 1435 年左右，在書寫文體與繪畫風格上都出現了兩種對立的標準，並且二者也都從「鬆散」過渡到「結構」。然而無論如何，二者所使用的這些辭彙或標準，事實上仍然都是出自並屬於 Baxandall 所界定的「人文學者的觀點」。

³¹ 筆者以爲 Guarino (Pisanello)與 Alberti (Mantegna)對於畫面上部分與整體關係觀點之不同可用兩個辭彙來加以表達：前者是「同等關係的」(coordinative)，後者是「隸屬關係的」(subordinative)。