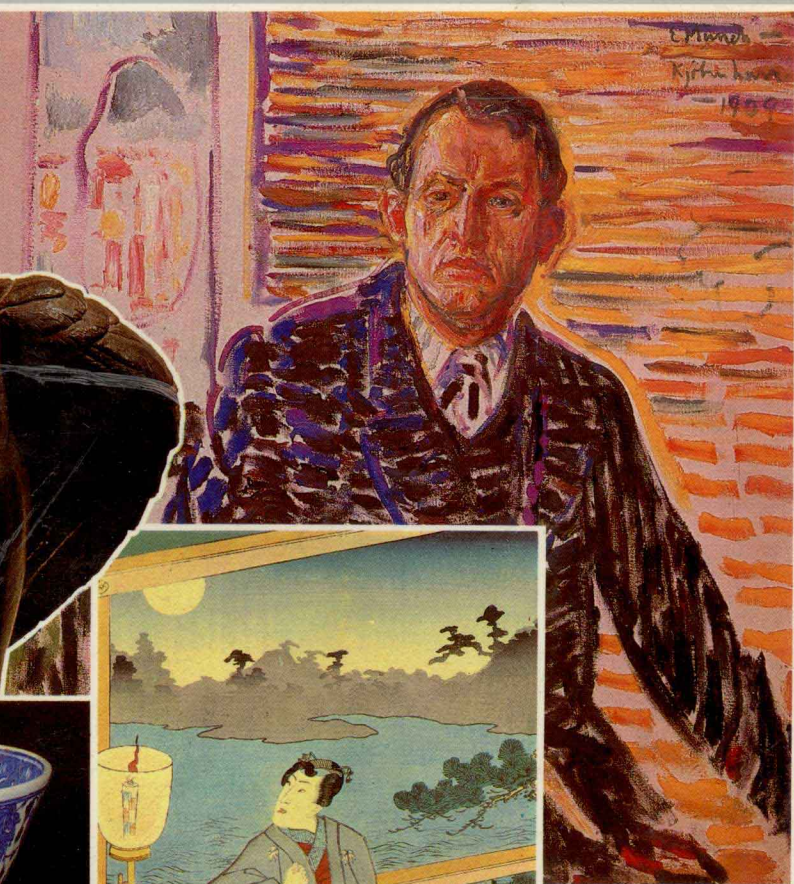


大英 THE ENCYCLOPEDIA
OF VISUAL ART

視覺藝術

百科全書



10

大英視覺藝術百科全書〈中文版〉

出 版 者／台灣大英百科股份有限公司

發 行 人／葉松田

監 製／林蔚穎

編輯製作／躍昇文化事業有限公司

排 版／鴻霖電腦排版有限公司

印 刷／沈氏藝術股份有限公司

裝 訂／堅成裝訂股份有限公司

發 行／台灣大英百科股份有限公司

地 址／台北市南京東路四段186號6樓

電 話／7528314（八線）

法律顧問／北美通商法律事務所 侯秀霞律師

地 址／台北市信義路二段230號8樓之3

登 記 處／局版台業字第3101號

初 版／中華民國77年10月

售價／全套十冊 壹萬捌仟元整

版權所有・翻印必究

大英視覺藝術百科全書

第十卷

目錄

專題研究 1

藝術的源與因 2~3
歷來的藝術評論 4~5
藝術史的歷史 6~9
真實性與特色 10~11
贗品 12~13
藝術與商業 14~15
公共藝術陳列館 16~19
藝術陳列館的利用 20~21
繪畫與視覺 22~25

藝術與攝影 26~29
藝術家與書本 30~33
藝術家與舞台 34~39
藝術家與電影 40~43
藝術家的訓練 44~47
現代藝術的困惑 48~51
叛逆藝術家 52~53
西方社會的藝術家 54~57

比較研究 59

衆類型 60~62
歷史畫 63~67
肖像 68~71
風俗畫 72~73
風景畫 74~77
靜物 78~81
動物畫與運動繪畫 82~83

裸體 84~87
漫畫與滑稽畫 88~91
現代藝術類型 92~95
素描 96~99
雕塑 100~103
異國及原始藝術的影響 104~107

媒體研究 109

導言 110~111
畫作的結構：支架 112
畫作的結構：底色 113~114
畫作的結構：顏料 115~117
畫作的結構：顏料溶解液 118~119
清漆 119
架上繪畫的技巧 120~129
壁畫 130~133
鑲嵌畫 134~137

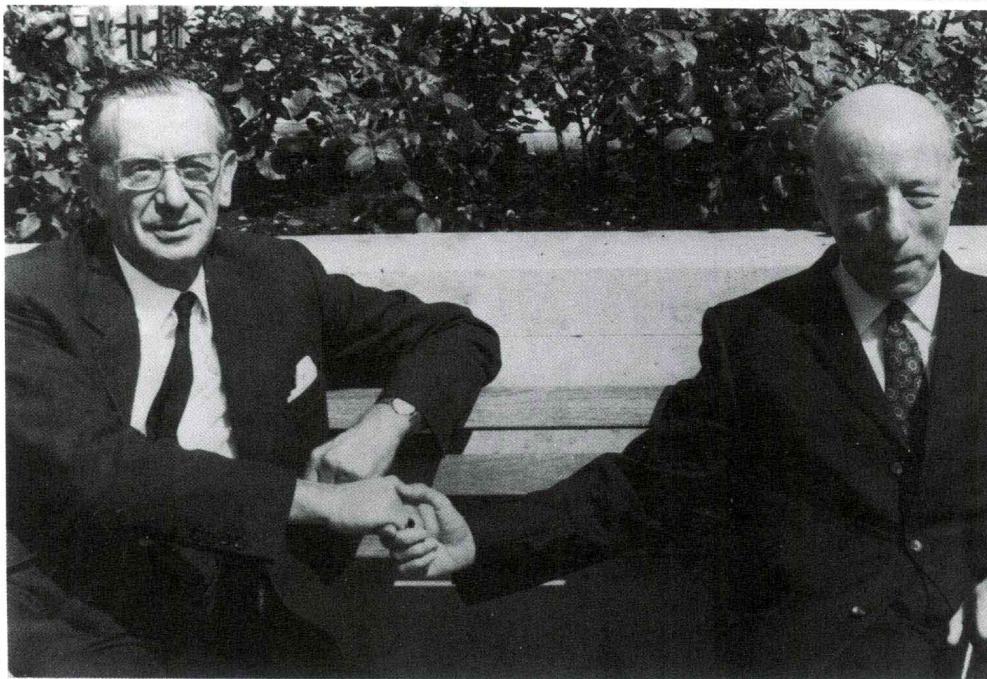
紙上藝術：造紙 138~139
紙上藝術：素描 140~143
紙上藝術：水彩及廣告顏料 144~147
紙上藝術：印刷 148~151
保存及修復 152~153
雕塑：序 154~155
雕塑：雕刻 156~158
雕塑：塑造藝術 159
雕塑：澆鑄 160~161

世界博物館與藝術陳列館 163

索引 177



專題研究



Introduction Piece No. 7

This is to certify that James Collins is a complete stranger to me and that he approached me :

Location Marble Arch

Time 14.40

Date 20/7/70

and I agree to participate in an art work where I'm introduced by James Collins to a complete stranger.

This piece would be documented by a photograph showing this meeting taking place.

Signed Eric Luby

This is to certify that James Collins is a complete stranger to me and that he approached me :

Location Marble Arch

Time 14.40

Date 20/7/70

and I agree to participate in an art work where I'm introduced by James Collins to a complete stranger.

This piece would be documented by a photograph showing this meeting taking place.

Signed Eric Luby

藝術的源與因

史前的藝術是如何開始，至今仍是一個謎，直至遠古的神話及傳說中的一些隱喻，才婉約地揭露了它的開始。藝術的動力來自對生命知識的渴求，以及了解製造生命這股力量的慾望，這種表現的方式相當複雜。人類孜孜不倦的創造力，無論創造出來的作品好或壞，都使我們與禽獸有別。一個古希臘故事中的女子，在與愛人離別之前，依著影子的外形，把愛人的輪廓畫在牆上。這種爲了私人用途而寫生以爲紀念的畫作，其技巧在當時似乎已相當高超了。早期藝術的起源，多半是從扮演公共及社交角色開始的，如：祭禮、旅遊、區域標誌、獸獵及農作等，都是直接的實用範圍。爲何人類會覺得製造平面或立體的形像有價值，並對其重視？對這點我們只能作適度的猜測。

抽象「紋飾」的出現比「藝術」的表現要早，後者爲事物製作過程中的一個自然延伸。透過強調一件物品的結構，來表示它的特徵或強調它的作用，而賦予它特性，這兩種重新整合再表現的能力，似乎也只有人類才有這樣的



天賦。在童年期，這類活動稱爲「echopraxis」。相信這是促使兒童覺察自我及他人的主要原因；特別是自己與他人作品的異與同，而其所表現的意象互不關聯；對成年人來說，遠在技法與理論出現以前，他們也是靠直覺來創作的。模仿的程度即使已到達「相似」的階段，和實物相比較仍是有差異的。不過，在一些文化中，「相似」並沒有多重要的地位，但也有一些文化，作品的真實性及抽象風采却在高度的發展。

在西方文化中，「相似」這概念長期受到推崇，被大部份人視爲藝術的責任。而抽象形式則常被聯想成圖案、再成紋飾，而被視爲是次要的。爲什麼我們會被自己或別人的形象所感動？爲什麼我們如此重視敘述、故事或實況？理由並不明顯。以前與禮儀息息相關的活動及問題，又是爲何被認爲它們具有娛樂及商場價值的性質，這一點我們也只能推想，而不能完全了解。有人認爲藝術的普及以及藝術品的仿製，使藝術失去了它的威德及莊嚴感，但這不完全正確。令人驚奇的是，藝術却能夠經得起這種摧損。直至今日，藝術品，無論新舊，仍能擁有一股神奇的力量；可見藝術家的專心致力，往往出人意料的结果。現代藝術的特性之一，實際上已將原本強調的熟練技巧，轉移到強調創作及原創性上，所根據的不再是模特兒本身，而是藏在其背後那種引人創作的藝術動力。

而古典主義對模仿的重視，造成人們長期以來不太能容納另一個在古時被重視的概念，即靈感。靈感是詩人的特性；在創造的刹那，因爲超自然力量的驅使，對肉眼所能接觸到的大自然，詩人找尋美的理想，對大自然作抽選，把他的形式依照宇宙的規律、量度來編排，藉以提升他的作品。任何一位藝術家其創作的高昂興緻與詩人的靈感相比，真是有過之而無不及——柏拉圖將之形容爲接近瘋狂



▲大衛·阿倫所作的「繪畫的起源」；油畫；38×30公分；西元1773年；現存愛丁堡的蘇格蘭國家陳列館。

繪畫起源的故事是由普里寧（約西元23~79年）和昆體良（約西元35~96年）兩人記錄下來的。文藝復興時期享譽盛

名，十八世紀後期經常被繪成圖畫。它結合了戀愛的興緻及新古典主義和浪漫主義之藝術根源的好奇心。後來興起的剪影肖像，也許是從這裡發展出來的，因爲畫中人物狀似親暱，雖然作品雕琢卻也合乎些科學性。

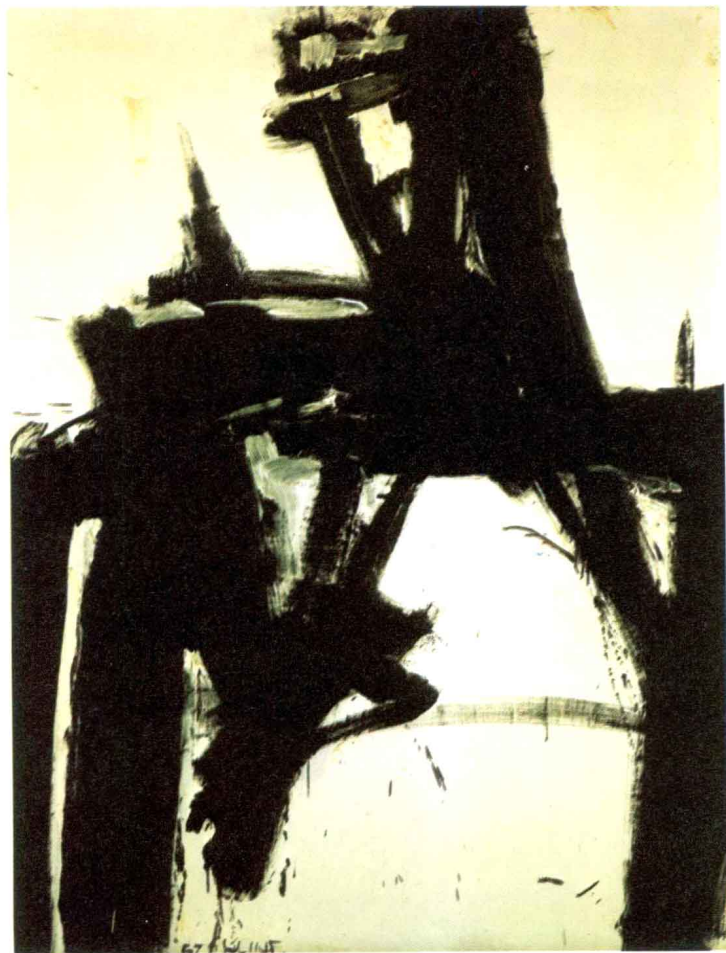
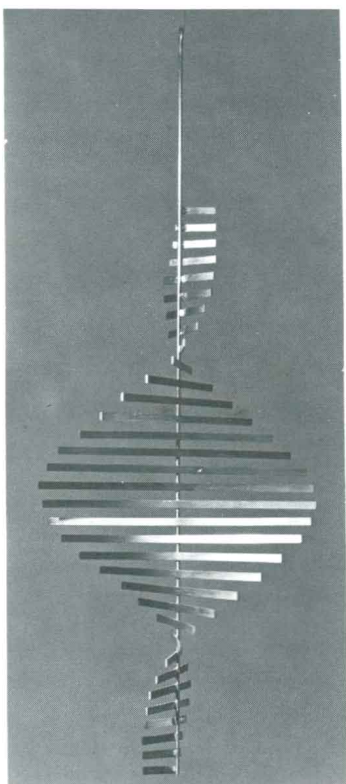
◀「中歐陶罐」：約西元前2000年；高9公分；現存倫敦大英博物館。

有藍織紋飾（雕刻）的陶藝，是抽象設計源流之一，但原本製作的特徵已修改了。

▶肯尼斯·馬丁所作的「小型螺絲可動裝置」；黃銅與不銹鋼；64×23公分；西元1953年，現存倫敦泰德畫廊。

▼法蘭茲·克萊恩所作的無題作品；帆布、油畫；200×159公分；西元1957年，現存杜塞多夫的北萊茵-西伐利亞美術博物館。

克萊恩激烈的感情壓力，馬丁簡單的客觀幾何發展，是現代抽象藝術品主題和源流的特色，但謹慎和經驗支撐著克萊恩，而主觀傾向和直覺選擇則融匯於馬丁的作品中。



——只有透過清楚的與不同的作品，才能證實自己非等閒之輩。米開朗基羅（西元1475～1564年）是文藝復興時一位極具野心的藝術家，因為他的關係，學院通常警告學生不要過份地以某一位大師為榜樣。直至十八世紀末期，米開朗基羅才被承認為是一位具有天才的藝術家，而其作品也逾越了傳統的規則範疇；繼他之後，是畫家林布蘭特（Rembrandt）。這些崇高的模範受人推崇，每位藝術家也以他們為挑戰的對象，以證明他們本身也是天才。面臨這點，靈感這概念便為另一個創作行為的泉源——潛意識——鋪路。

藝術家知道他們的作品是結合潛意識及有意識的過程及主題，當然其中也偶爾會包括象徵手法。故不論西元1940、1950年代風行全球的抽象表現主義的藝術家，其如何致力以靈感為創作的動力，或打破長久以來被文明的虛飾、不合理制度所束縛的情況，以及恢復意象原始的面目等，約西元1920年在蘇聯崛起而風行西歐的結構主義，卻始終強調合理的結構、有意義的制度，並認為每一件作品都可以分析出它的理由及結構。也許，構成主義和某一種現代繪畫及雕刻已實踐所謂的簡約形式——古埃及藝術及建築中經常強調的簡單、平面和立體幾何形式——的價值，是從卡爾·古斯塔夫·容格（Carl Gustav Jung）所寫的集體潛意識的作品中得來。

作者 NORBERT LYNTON

歷來的藝術評論

雖然藝術評論家可以不考慮藝術史和美學，但藝術評論並非藝術史或美學，更不是品味，藝術評論是評價的行為，而品味基於評價卻不考慮歷史；但藝術評論不單要考慮藝術史，更要考慮歷史本身。

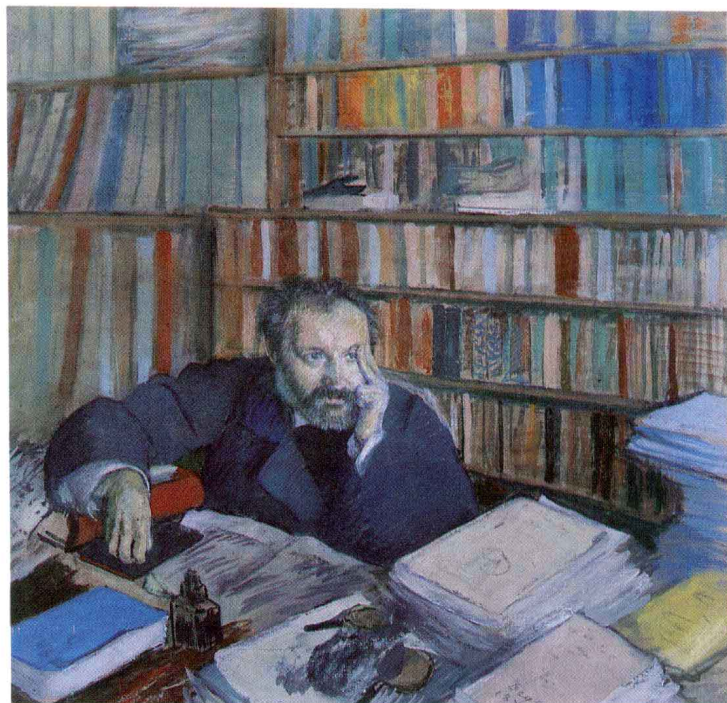
評論不是理論方式的應用，也不是盲目的直覺或好惡。德國哲學家康德(Immanuel Kant, 西元1724~1804年)說：「沒有直覺的概念是空洞的，沒有概念性的直覺是盲目的」。評論是一個組合，一個概念和直覺之間的平衡。

從大普里寧(Pliny the Elder, 約西元29~73年)的寫作中我們可得知，第一個藝術評論來自希臘。普里寧寫及在西西昂(Sicyon)的色諾克拉底(Xenocrates)和在卡里斯杜(Karystos)的安提貢尼斯(Antigonos)。這二人活於第三世紀的前半世紀，據說二人曾寫過一些論文，替其他藝術家設立一些原則和建議，他們嘗試把自己的原則和其他藝術家的作品連在一起，作為判斷的準則。在西元四世紀的後半，杉摩斯(Samos)的都拉斯(Duris)曾寫及藝術家的生平，但並沒有討論他們的作品，只作對藝術作一些廣範的判斷。直至西元十八世紀，藝術評論才有雙重性質；一面是一些不被應用於作品的藝術原則論文，另一面是，在某些藝術家的傳記中，有時也會包含一些對藝術的廣泛判斷。

色諾克拉底和安提貢尼斯的原則，是基於柏拉圖和亞里斯多德所定出的美學。作為評論家，他們將這些原則應用於雕刻家和畫家的作品。希臘人相信摹擬——模仿大自然或寫生。他們也相信美感的道德價值觀，所以要模仿大自然，同時還要把它理想化。

羅馬帝國時代，西塞羅(Cicero, 西元前106~43年)和昆提良(Quintilian, 西元35~96年)並沒有個人的評論方式，他們大抵只能反映當代鑑賞家的意見。從普里寧那兒，我們明白想像或創作是有價值的；其價值就是完滿地施展技巧或模仿現實。

中世紀時，藝術評論實質上消失了一千年。具神聖性質的作品被視為是有價值的，而個人成就則遭漠視；個別的藝術，如建築、繪畫及雕刻等都被視為工藝，只是技能和熟練的產品而已。中世紀末期，義大利一些富有想像力的作家，如佩脫拉克(Petrarch, 西元1307~1374年)和薄伽丘(Boccaccio, 西元1313~1375年)開始寫及當時的佛羅倫斯藝術。其他作家，如維拉尼(Filippo Villani, 約西元1325~1405年)和琴尼尼(Cennino Cennini, 約西元1370~1440年)重振過去的古典原則，然後應用於當時的藝術上。藝術評論家的傳記傳統，在瓦薩里(Giorgio Vasari)的「藝術家的生命」(Vite)之中達到了頂峯。此書最初出版於西元1550年；修改版出版於西元1568年。瓦薩里認為十三世紀那種不文明時期的藝術，經過十四世紀



▲寶加所作的「杜蘭特的肖像」；膠畫顏料、水彩、蠟筆、麻布；100×100公分；西元1879年；現存格拉斯哥的布爾陳列館。

杜蘭特是一位寫實主義小說家兼藝術評論家，也是推廣寫實繪畫的首選人物。寶加的肖像是印象主義和後印象主義畫家所繪的藝術評論家肖像之一。這

位現代評論家被描繪成一個閱讀廣泛、被書本和冊子所圍繞的一位人物。印象主義是第一批讓民衆大惑不解的作品，但從他們所描繪的藝術評論家肖像的數量來看，顯示評論家在「前衛時代」已是非常重要的角色，他們成了畫家和民衆之間的中間人。

再度出現的古典時期的理想，直到十六世紀米開朗基羅時總算達到了完美。

西元1672年，羅馬一位修道院院長貝洛里(Giovanni Pietro Bellori)出版了「現代畫家、雕刻家及建築師的生平」(Le Vite de' Pittori, Scultori, e Architetti Moderni)，其中寫及一些與他同期或在該世紀早期的義大利、法國和佛蘭德斯派的藝術家。貝洛里攻擊卡拉瓦喬(Caravaggio)的自然主義和矯飾風格主義，讚揚卡拉齊(Carracci)和普桑(Poussin)的作品。

隨著藝術展覽的拓展，十八世紀的藝術評論都特別針對個別或系列作品。展覽的普遍與個別展覽品的獨特，使評論得到一個新的堅固基礎——評價終於掙脫出傳統的窠臼中。

十九世紀初期，藝術家之間對原始繪畫產生了興趣，例如在羅馬的德國拿撒勒派(Nazarenes)和英國的前拉斐爾派(Pre-Raphaelites)。英國建築師普金(A.W.N. Pugin)對哥德和社會道德力量的信念顯示於「對比」(Contrasts, 西元1836年)及其他爭論性的文章中，與英國評論家羅斯金(John Ruskin, 西元1819~1900年)的信念互相競爭。羅斯金相信藝術家的功能是觀看和感受

——「留住飛逝的，啓發難以理解的，不拘形式的表現，能持久而傳諸永世。」羅斯金相信在十六世紀之後，隨著科學和理性主義的興起，這些特質已在藝術中消失。與他同期的藝術家中，他推崇透納（Turner）和前拉斐爾主義者。對他來說，社會評論和藝術評論是分不開的，他覺得建築和應用藝術的低落是因為社會的工業機器化；原來疏散的人群現在密集起來成了勞工，使得藝術變得破碎、沒有人情味、喪失了靈魂。隨著報紙、雜誌、藝術展覽的增長，十九世紀評論的興起，是以回顧和檢討為中心。特別是在法國，評論家經常也是作家，如斯丹達爾（Stendhal）、戈蒂埃（Gautier）、波特萊爾（Baudelaire）和龔古爾兄弟（Goncourts）及左拉（Zola）；或是政治家，如梯也爾（Thiers）。波特萊爾相信評論應該是「偏心、激情和政治性的」，他也呼籲一個慶祝現代生活的藝術。

社會主義思想者普魯東（Proudhon）在「藝術的原則和它的命運」（Du Principe de l'Art et de sa Destination，西元1865年）中發表了他的藝術理論：「藝術的目的

是透過揭露我們所有的，甚至最秘密的思想，然後帶領我們得到自知。」普魯東在庫爾貝（Courbet）的作品中也看見這個信念；他認為寫實主義和理想主義不能被分開。庫爾貝也是尚弗勒里（Champfleury）推崇的藝術家；尚弗勒里是寫實主義（西元1857年）和寫實主義小說的作家。

詩人及小說家戈蒂埃原本是一位美術系學生，後來成為一位豐富多產的藝術評論家。戈蒂埃鼓吹為藝術而藝術的理論，他也是描述式評論（descriptive criticism）——對一件作品作出詩一般的描述，而批評及社會評價的份量最少——的發起人。德拉克瓦（Delacroix）曾寫及戈蒂埃：「他拿一幅畫，用他自己的方法去描述，為他自己創造出一幅迷人的畫，但卻沒有執行真正的評論。」

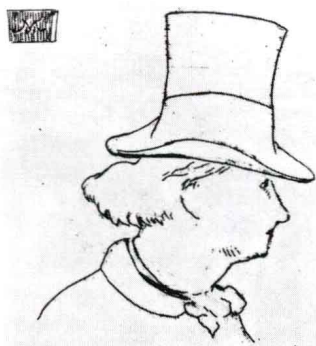
作家中不乏寫藝術評論者，範圍大致是由哥德和斯丹達爾開始，到二十世紀初為止。梵樂希（Paul Valéry）的評論最優秀，但阿波里內爾（Apollinaire）的評論卻較出名。自十九世紀初期開始，視覺藝術與文學之間的密切關係，一直延續到第一次世界大戰之後的達達主義、超現實主義。

在英國，傅萊（Roger Fry）和貝爾（Clive Bell）創造了形式主義。他們堅持畫的精準是在於可塑元素的聯繫。繪畫是塑形組織，藝術的目的是要達到一個有意味的形式。而赫伯特·里德（Herbert Read）則嘗試綜合十九和二十世紀的美學理論來輔助二十世紀最初十年的現代藝術。這是一個勇敢的嘗試，但里德的個人判斷不夠精密；他對前衛藝術的技巧缺乏鑑賞力。第二次大戰之後，伯格爾（John Berger）以馬克思（Marx）的人性主義為立場，寫了一些非常精湛的英文評論。

戰後美國，一位前馬克思主義者格林伯格（Clement Greenberg），以幾近政治狂熱的激情推崇形式性美學。格林伯格推舉抽象表現主義，在美國和英國有非常大的影響力；所有的抽象繪畫家也都秉持著他的論點從事創作。較為敏感和具責任感的評論家是羅森伯格（Harold Rosenberg）。格林伯格也是抽象表現主義的最佳成員之一。

作者 PAUL OVERY

補充讀物 Margolis, J. (ed) *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia, Pa. (1978)
Venturi, L. *The History of Art Criticism*, New York (1964).



◀馬內所作的「波特萊爾戴著帽子的側面肖像」；蝕刻版畫（第二版）；11×9公分；西元1862年。

波特萊爾（西元1821~1867年）是詩人兼藝術評論家。他認為評論家的意見應走在時代的尖端，他更呼籲一個能反映十九世紀現代生活的藝術。

▶西克爾特所作的「視力、容量、隱退——傅萊演講」；墨水、鋼筆；17×10公分；約西元1911年；現存倫敦伊斯靈頓公共圖書館。

西克爾特的肖像是用以嘲諷評論家的，與竇加的作品不同。題目用了傅萊的「形式主義」的一些語彙，他是英國推廣塞尚作品的主要人物。西元1910年在倫敦組織了後印象主義展覽，是「後印象主義」此一名詞的起源。此展覽對二十世紀早期英國繪畫有很大的影響。西克爾特也寫藝術評論，是二十世紀初期英國的藝術家和評論家之一。此外，還有波西·溫德漢·路易斯（西元1882~1957年）和保羅·那許（西元1889~1946年）。



VISION VOLUMES AND RECESSION

藝術史的歷史

藝術史在最近幾年來才被清楚地歸入文學類。雖然長期以來就有關於藝術史的文獻，但如果要嚴格地給予其一定義——藝術史就是寫作者應清晰地列出其對歷史發展及變動的見解。藝術史的編纂並不包括對藝術史有直接貢獻的重要資料，如：藝術指南、作家傳記及目錄等；但這類資料又常與藝術史有重要的關連，所以，爲了避免左右爲難，藝術史可以完全採獨立寫作的方式，但態度上卻要像史官寫史書一樣的謹慎。這方法把對藝術品的細節及其特色所作的精密觀察，與理論作了適當的比較與研究，例如研究文藝復興時期與古典文化之間的關係等等。現代藝術史廣泛地採用了兩個較早成立的文學傳統：古物研究與文藝評論，這樣就可以達到既生動又獨特的效果。首先要不帶偏見地收集一些作品，通常這些作品會被編序（根據時代或主題），以方便對事件的敘述；其二以理論或分析的方式來解釋及評鑑其結果。在這兩方面，藝術史都發展了專門的討論方式及形容詞，來表現在藝術史家的思慮下資料的真實性。例如利用科學分析畫板的木質、纖維（樹輪年代學）來鑑定年代；或者是術語，如質感，這些都是鑑賞家用來評定一些不知爲誰所作的作品之個人藝術風格。藝術史家與藝術評論家的關係是非常複雜的。歷史資料連同最基本的參考比較、分析，往往使一些歷史文物的看法變得很荒謬。同樣地，如果排斥主觀見解，便反映了一種不敢認清藝術作品特質的行爲。不過，藝術史的編纂，可以參考傳統中某些有著清楚歷史發展見解的藝術評論家的著作。

在古代，藝術史並不被視爲文學，但流傳下來的作品卻顯示了作家相當了解風格的發展，以及每個藝術家對藝術的貢獻。大普里寧(Pliny the Elder；約西元29~73年)的「自然的歷史」(Natural History)也是一本討論藝術作品的書，其出發點是基於藝術家所用的材料。他從岩石及其用途的討論發展到雕刻的歷史。他選擇了一些名家，除了描寫他們的作品外，也提出了一些他們風格轉變的梗概。維特魯維亞(Vitruvius)的參考手札「建築論」(Ten Books on Architecture，可溯源至西元一世紀)中，有一重要的段落是關於紋飾壁畫風格上的改變，當然也提到後來整個紋飾壁畫衰敗的情形。從那時起，藝術不單顯示了歷史發展，更顯示了腐化及再生，這一點是藝術史上的無常。

中世紀時，藝術並不被視爲嚴肅的文藝活動，所以也沒有真正的藝術史。但當時還是有大量對藝術品的描述、美學偏好的宣言和藝術家的秘訣等書。到十五世紀初期，成名的藝術家開始編寫藝術歷史，他們清楚地知道他們是當時遠古標準復興（文藝復興）的一部份；他們也察覺，藝術的地位一定會因歷史紀錄而提昇。佛羅倫斯雕刻家吉貝爾蒂(Lorenzo Ghiberti，西元1378~1455)的著作「評



▲大普里寧的肖像畫（約西元29~73年）；十五世紀中葉；他的手抄本「自然」中的序言；現存倫敦維多利亞及亞伯特博物館。

大普里寧被畫成一個戴着桂冠的當代學者及詩人。

◀佛羅倫斯洗禮堂，「天堂之門」上的吉貝爾蒂自畫像，鑄於西元1430年代。

吉貝爾蒂「評論」中的歷史記載，包括了遠古藝術至其當代的藝術；也包括了一些對中世紀時代的評價，是藝術復興史料編纂中少見的著作。

論」(Commentarii)跨出了藝術史的一大步，它脫離了從佩脫拉克(Petrarch)到十六世紀中葉的瓦薩里(Vasari)嚴謹的傳記記載方式，他認為視覺藝術的進展應歸功於藝術家本身的進步。吉貝爾蒂嘗試表達一種總合的藝術發展——從古代到他自己的年代——其中包括了傳記資料及繪畫風格上的轉變；但未寫及某些知名人士的學說或生平。十五世紀只有其他少量的歷史編纂（雖然有大量的藝術理論），緊隨著「藝術家的生平」(Vite，西元1550年)問世，瓦薩里遂變成了一個重要的角色。

雖然瓦薩里廣泛地利用了以前的資料，但他寫這部鉅著的態度，是把藝術家刻劃成歷史發展大綱下的人物，每個人的生平記事所佔的篇幅都差不多。他以邏輯推理的方式來寫這部成長史——藝術一如人類，有生命循環。自契馬布埃(Cimabue，約西元1240~1301年)以來，藝術史被分成雛型、年輕和成熟三個不同的時期。代表成熟期的，

乃是與瓦薩里同時期，而作品已達完美境界的米開朗基羅(Michelangelo, 西元1475~1564年)。瓦薩里的解說具有極大的說服力，使後期不少作家不單信賴自然的發展，及藝術發展的循環性高峯，還把米開朗基羅這類高峯之後的發展視為是一種衰落。

十七世紀中，藝術史的編寫很難與藝術評論及理論釐清界線。藝術史上最重要的里程碑都是參照瓦薩里的基本劃分(繪畫、雕刻和建築)；即基於技術和媒體而分成主要和次要的藝術活動。這期間，古物蒐集的技巧，特別是檔案和紀錄的運用，開始被採用。到了十八世紀，這種工作方式影響了當時藝術史的寫作。隨著貝洛里(Giovanni Pietro Bellori)「現代畫家、雕刻家和建築師的生平」(Le Vite de' Pittori, Scultori, e Architetti Moderni; 西元1672年)一書的問世，傳記再度成為藝術史上最重要的文學類型。瓦薩里說理的方式並不是貝洛里想要的，貝洛里的主題完全是以被公認為在歷史上佔有重要地位的藝術家為準。他的方式有幾個有趣的地方；把矯飾風格



**LE VITE
DE
PITTORI, SCULTORI
ET ARCHITETTI
MODERNI
SCRITTE
DA GIOPIETRO BELLORI
PARTE PRIMA.
ALL'ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIGNORE
GIO: BATTISTA
COLBERT
CAVALIERE MARCHESE DI SEIGNELAY
Ministro, Segretario di Stato, Commendatore Gran Teoforo
de gli Ordini di S.M. Christi Iustitia, Direttore Generale
delle Finanze, Soprintendente, & Ordinatore Generale
delle Fabbriche, Artie Maniature di Francia.**

IN ROMA. Per il Succesi. al Mafcardi, MDCLXXII.
Con licenza de Superiori.

▲貝洛里的「現代畫家、雕刻家和建築師的生平」中的首頁插畫和標題頁；西元1672年。

這是獻給法國牧師柯爾貝特，代表他是「藝術的守護神」的化身。貝洛里相信藝術的進展，是由一些有天賦才華的個別藝術家所帶動的。

◀瓦薩里的「藝術家的生平」第二版中的肖像；西元1568年。

圖中文字所描寫的瓦薩里是一個來自佛羅倫斯阿雷佐的畫家和建築師。他的主要贊助人——托斯卡納公爵——的肖像在他的肖像之下。



主義(Mannerism)描寫成文藝復興那種高標準後必然的衰落；自卡拉齊(Annibale Carracci; 西元1560~1609年)開始又見新生；而卡羅·馬拉提(Carlo Maratti; 西元1625~1713年)的作品則把整個過程帶到一個顛峯。

同期，東歐史料編纂的方式又把藝術史帶到阿爾卑斯山的另一頭，也帶向更寬廣的意義。范·曼德(Karel van Mander)著作的——「Schilder-boeck」(西元1604年)其出發點與瓦薩里的「藝術家的生平」(Lives)是一樣的。但他是自古代藝術歷史開始講起，並在第三部份加上自己對北義畫家受凡·艾克(Jan van Eyck, 約西元1390~1441年)影響的看法與意見。約阿希姆·凡·桑德拉特(Joachim von Sandrart)所著的「Teutsche Academie」(西元1670年代末期)，包含了介紹瓦薩里所推舉為經典作品的文章，及他自己從觀察中所寫成的傳記系列。法國作家則嘗試客觀地記載某一時刻(如米開朗基羅)或某段時間(如遠古期間)達到完美標準的藝術作品，就如寫歷史一樣，要客觀公正。他們認為，過去的成就可以重建、維持或改進。皮萊(Roger de Piles)的「規則繪畫課程」(Cours de Peinture par Principes, 西元1708年)，和倍羅特(Charles Perrault)的「古代與現代的相比」(Parallèle des Anciens et des Modernes, 西元1688年)，這二本書對鼓勵新觀念，揚棄完美時期的權威，作了不少貢獻。

十九世紀藝術史編寫的最大貢獻，則是內容的改變和考古的技巧更見精細，藝術不但是文明的產物，也反映出文化生活的模式與其重要性。認為古代遺作代表了藝術的完美的這種狹隘的見解，在中世紀、原始時期、其他非古典藝術時期和藝術學派中仍很盛行。藝術史包括的範圍因而擴張。區域性和國家性的古物搜集研究特別活躍，這時期大量的著作出現，代表性的作品有法國蒙特佛恭(Bernard de Montfaucon)的「這些里程碑……」(Les Monuments……, 西元1729~1733年)和英國沃爾浦(Horace Walpole)的「繪畫逸話……」(Anecdotes of Painting……, 西元1762~1771年)。藝術與其文化背景的關係被稱為「精神」——「國家精神」和「時代精神」——這種意念從此一直保留在藝術歷史上。威克勒門(J.J. Winckelmann)的重要寫作原則是，他不採藝術家傳記的方式，而寫他個人所發現的古代藝術(尤其是希臘)的美感，並與希臘文化相印證(「遠古藝術的歷史」Geschichte der Kunst des Altertums, 西元1764年)。威克勒門重新指出藝術評論應有一個固定的標準，然後檢視藝術的發展是朝向或脫離這個標準。藝術史又再次用上了「進步」、「衰退」這種術語。

義大利的傳統藝術歷史最悠久，但蘭斯(Luigi Lanzi)的改革較其他地區為烈。他放棄傳統的傳記體，而以自己的風格寫作。他的貢獻，是在學院派、學術團體之

外為藝術找到另一條屬於自我的道路。蘭斯也常依賴鑑賞家的經驗來斷定油畫的歷史。藝術史的架構因而以實物為主題，而非抽象空洞的理論。不過這兩者之間的相輔相成，卻成為後來藝術史的主要特色。

浪漫時期對十八世紀的貢獻，是人類把歷史看成是一個整體，不過這個整體，卻一度以空中樓閣為基礎。儘管如此，這個曾經被好幾世紀以來視為無意義的行為，現在總算能揚眉吐氣了。以羅斯金(John Ruskin, 西元1819~1900年)中世紀的作品為例，便顯示出他對能喚起不同情緒的作品特質，有份高超的感受力。

隨著十九世紀的進展，藝術史形成了一系列的主題研究，這些主題至今仍受藝術界的討論。傳統總是隨著人的態度的改變而改變，當然這個態度是要有意義的才行，故無論在品味的範圍中或風格轉變的流行見解裡，都暗示著現代藝術的發展根本與歷史的描述無直接的關係。有些作者則認為藝術家越來越能拋棄「公認品味」，這種觀念表達了「為藝術而藝術」的自發性。

泰恩(Hippolyte Taine, 西元1828~1893年)在作品中反對早先人們認為每個藝術家都有創新的能力的這種說法(見「藝術的哲學」Philosophie de l'Art, 西元1865年)。泰恩按照文化、種族、氣候等因素將藝術作品作有系統的整理，並以推理的方式來說明作品的歷史。這種強調環境因素而忽略了證實作品的優秀性，是當時強調經驗的實證主義(empirical positivism)的特徵。

那些替無名之作找到作者的鑑賞家，雖然一再強調自己的技術是以實證經驗為基礎，但到最後他們仍然得依靠主觀的判斷：「眼睛」和「感覺」。十九世紀時，藝術史編寫的方法因為系統化而突飛猛進。十九世紀末學者們更借助攝影，莫雷利(Giovanni Morelli, 西元1816~1891年)發明了一套技巧：仔細觀察作品，再從其中區別具有特殊風格的主題，然後又從不知名的作品中嘗試找尋和對證。此後，藝術便成為靜態的專業研究，這是十九世紀末期藝術品市場大幅擴張的必然結果。莫雷利之後，延用這種方法的人中，最有名的便是伯倫生(Bernard Berenson, 西元1865~1959)了。

博古學的傳統一向以紀錄性資料的發現和重估為基準。卡瓦爾卡塞萊(G.B. Cavalcaselle, 與他的同事克勞(J. A. Crowe)首先運用文獻與實地觀察的紀錄，寫出了一系列關於十九世紀中期學派與個別藝術家之間非常有價值的論文。

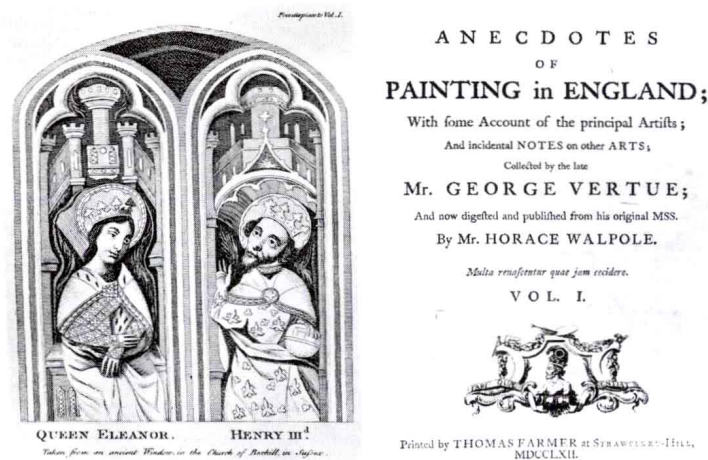
另一群學者則認為作品的形式，而非內容，才是藝術家原意的代表。里格(Alois Riegl, 西元1859~1905年)所寫的藝術發展史，乃是他考據藝術家背後的用意所得，因為作品的形式正是藝術家想傳達他意念的一個表現(見其「風格的問題」Stilfragen; 西元1893年)。沃爾夫林(Heinrich Wölfflin)的「古典藝術」(Classic Art, 西元1899年)和「藝術歷史的原則」(Principles of Art History; 西元1915年)，也寫及人的心中的意念，後來不但成為藝術研究的重點，也影響藝術史的寫作方式。在巴黎，幾乎所有的鑑賞家都藉分析來找出其間的差異。隨後「純



▲倍羅特的「古代與現代的相比」一書的插畫和標題頁；西元1693年版。

書面的圖畫，是一場學術性的辯論

——遠古及十七世紀藝術的優點。倍羅特認為遠古藝術可被改進，因此支持正方的爭論點。



▲沃爾浦的「英國繪畫逸話」的首頁插畫標題頁；西元1762年。

沃爾浦的逸話代表英國首次嘗試編寫嚴謹的藝術史，此書多半依賴身兼金屬工匠及業餘學者的弗圖(西元1684~1756年)所收集的資料。沃爾浦對中世紀

藝術的重視，就如早期作家對遠古和文藝復興的重視，反映了當時英國人欣賞的範圍極為廣泛，此書包括了討論和插畫(如首頁)，像彩繪玻璃，因此一度被視為「次等」藝術。



◀威瑪的馮·米朗（西元1733~1808年）依照威克勒門（西元1717~1768年）肖像而做的雕版圖。

此畫的主角是當時羅馬最偉大的遠古藝術歷史學家。在新古典主義風格的發展中，威克勒門扮演了一個重要角色。

形式」學者，如傅萊(Roger Fry，西元1866~1934年)便刻意地把作品的歷史、文化背景及主題分開，嘗試應用純客觀主義來寫藝術史。

肖像研究者向來都在處理有關主題的問題，他們的工作對寫藝術史的學者非常重要，因為藝術史適足以反映一個文化的歷史。德沃瑞克(Max Dvorak)在藝術中找尋時代的精神，這種探討深受布爾克哈特(Jakob Burckhardt)早期的「義大利文藝復興的文明」(The Civilization of the Renaissance in Italy；西元1860年)一書的影響，不過這本書與藝術品沒有很大的關係。為藝術品找尋一個詮釋大綱的作法，有時會剝奪藝術創作及其過程的神秘感。藝術史反映了社會結構的這種說法也許最恰當〔例如安塔(F. Antal)的「佛羅倫斯油畫：社會背景」(Florentine Painting: the Social Background)；西元1948年〕。另外，實際上已成為一門科學的「圖像學」(Iconography)，雖被圖像分析學取代了，但圖像分析學仍試著把藝術品的主題看成是文化背景的象徵，而非單純地去確認藝術品。帕諾夫斯基(Erwin Panofsky)對這種研究途徑有很大貢獻（特別是透過「圖像分析學的研究」Studies in Iconology，西元1939年）。

這類技巧鼓勵了一些學者在寫歷史時，不以傳統的風格、形式及技術來評定其地位與重要性。另一個目前極受重視的研究是藝術的保護。這不只需要具有一般對藝術品掌握的技巧或社會歷史學家的常識，還要對品味和鑑定有敏銳的判斷力。藝術史的編寫一定要先了解歷史的理論或歷史原則，這一觀念是近代研究的一個重要的新方向。岡布里次(E. H. Gombrich)曾研究過藝術及藝術風格的視覺心理學，尤其是在他的「藝術與幻覺」(Art and Illusion，西元1962年)一書中。

未來的藝術史編寫，可能會選擇性的將現代寫作的主要內容也包括進去。關於個別的藝術家或藝術時期的論文，已成為藝術史文學性作品的支柱。大部份的作家都同

意（在不同程度上）近百年來所發展出來的藝術編寫方式，也準備用這些再進行研究和寫作。不過很明顯的有一點不妥，因為對實物作較主觀、敏感的分析，和以材質為主作適當性的理論分析有很大的不同。寫藝術史的正確方式，應隨作品的性質不同而描述也不同，現成的各種資料是不足以全部採信的。只有目標明確的歷史家才能達到清晰的表達，而事實上，向來都是這個樣子的。

作者 NIGEL LLEWELLYN

補充讀物：Kultursmann, H. *Geschichte der Kunstgeschichte* Vienna (1966). Magnino, J. S. *La Letteratura Artistica*, Florence and Vienna (1956). Salerno, L. "Historiography" in *Encyclopedia of World Art*, New York (1963). Venturi, L. *History of Art Criticism*, New York (1936).

真實性與特色

真實性 (authenticity) 與作者 (author) 二字有相同的字根，表示作家一手決定了藝術品的真實性。

怎樣評鑑作品的原作性？最主要有兩種證據：肉眼所見的和紀錄下來的。肉眼所見的包含了風格、技巧運用等特性。如果所得的結果與我們了解的某位藝術家的作品雷同，我們也會冒險地把作品歸為那位藝術家所作。

這種辨識法有時並無說服力。風格可模仿或抄襲；不少藝術家僱用助手模仿其手法以完成作品。如果能利用紀錄佐證，則比較客觀並且可靠。畫作或作品有沒有歷史記載？我們能否使用信件、出售支票或目錄等來追溯其原作者？通常這是不可能的，照藝術品商人和藝術史家的說法，作品的來源 (provenance) 並不一定。在這情況下，



▲馬里恩作「鄉村教堂」；油畫：65×54公分；西元1866～1868年；現存劍橋費斯威廉博物館。

這幅油畫一直被視為是塞尚藝術成熟期前過渡期沉重、不透明風格的代表作。塞尚作品的「目錄」亦作如是說。有些學者曾對此表示懷疑，認為是一業餘畫家所作。亦有證據顯示，這畫作乃是塞尚的醫師，亦是追隨塞尚學畫的業餘畫家所作。儘管畫作的特色自然純真，卻從博物館中被摘下，而置於博物館的後備收藏品中。



如果我們必須依靠肉眼，最好是找一位學識豐富、對某一藝術家特性或某一時代的藝術史有特別認識的專家。

藝術商人和收藏家都僱用這類專家來辨識作品的真偽。大的拍賣行更有隨時候命的專家，他們一生都致力於為藝術品找出其原作者。專家也常會出版一些目錄，針對某一藝術家，提供一些確定並附有插圖的考證基礎以作為鑑定作品真實性的參考，當然偶爾也不太管用。

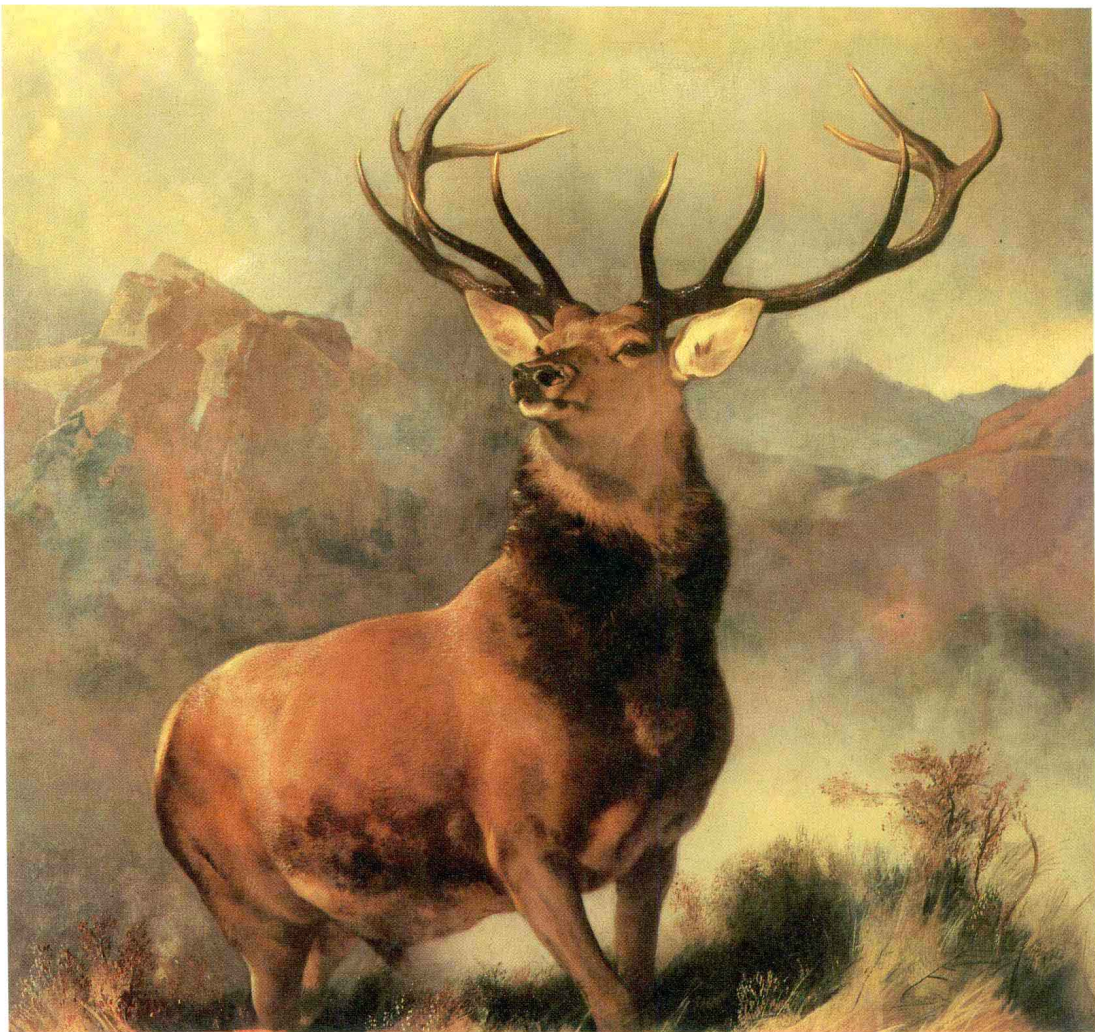
評鑑藝術品的真實性是相當困難的一個問題，但和「特色」這個觀念比較起來，問題還是較小的。因為特色會隨著品味、潮流、社會經濟發展而不斷演變的。

一輛汽車的特性能以它的外表、舒適、耐用來評定。而這類標準並不適用於藝術。一個作品的设计、手工和材料的優良與否，是決定它的品質的最基本條件。即使是金

◀凡·艾克所作「年輕人（或提姆休斯）」；木板油畫；33×19公分；西元1432年；現存倫敦國家畫廊。

▶艾德溫·朗德西爾作「幽谷之王」；油畫；160×173公分；西元1851年；倫敦杜瓦父子公司收藏。

「佛蘭德斯的早期畫家」通常是用来形容凡·艾克和他同時代的畫家，也表示他們的作品確聲名遠播。不過到十九世紀末，他們才被人所重視。在英國，當時的動物畫家如朗德西爾的地位亦較其為高，這可由他的畫價所得得知。朗德西爾的「幽谷之王」廣泛地被複製，他亦設計了倫敦特拉法加廣場及納爾遜紀念碑基石上的獅子。他的風格改變之多使人難以相信，這位維多利亞時代的畫家曾一度比凡·艾克重要。



器，只要它的設計稍微粗劣，就不會比一件有優雅比例的木雕教人所推崇。

另外還有別的可考慮的因素：一個作品能否代表一位藝術家巔峰時期的風格？該藝術品是否被公認為重要？寶加（Degas）早期的歷史油畫，概念和成就雖令人印象深刻，但並不如他後期芭蕾舞者和馬的油畫般被譽為極具特色。

而這種特色的判斷往往受潮流的變遷所左右，尤其是視當時藝術市場的價格浮動。例如，西元1857年倫敦國家畫廊（National Gallery of London）購買了凡·艾克（Jan van Eyck，約西元1390～1441年）的處女作，比同年所收購 E.H.朗德西爾（E.H. Landseer，西元1802～1873年）的油畫「幽谷之王」（Monarch of the Glen）的價格要低一倍。西元1880年，梵谷（Van Gogh）用幾塊錢所購的日本印染畫現今已值數千鎊。特色改變了，也連帶使人的品味改變。

西元十九世紀品味的變遷徹底地改變了特性的定義。

只要手藝好，通常都會被冠上「天才」的稱號。「天才」是不能被定義的，不過它與獨特甚至反常的性格有關，他們通常有技術和主題的創新能力。

今天天才的表現已非一般藝術家可比，是不證自明的，由於更主觀的因素，繪畫的特色已漸不循傳統的理論了。這樣，最後決定特性的是藝術家本身的聲譽和一個作品是否象徵着該藝術家所有作品的特徵。而藝術家的聲譽却深受記者、藝術史家的文稿和著作所影響，也受贊助其作品的博物館和商人的地位所影響。

所以，特性的見解是飄忽不定的。這就是為什麼一些藝術史學家不願去處理這些問題的原因。

作者 FRANK WHITFORD

補充讀物 Roskill, M. *What is Art History?*, London (1978).

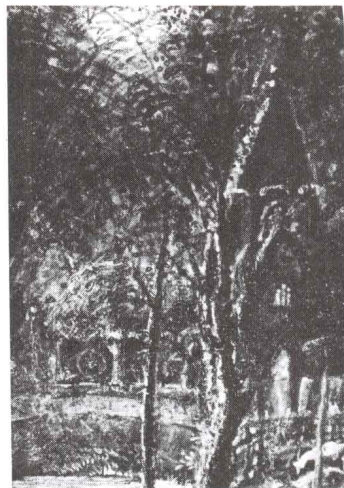
贗品

有句俗語說：「柯洛 (Corot) 畫了一萬幅畫，其中二萬五千幅在美國。」

這笑話是個事實，十九世紀末期柯洛的風景畫極為流行，偽造的規模達到了家庭工業的地步。最近一些假冒梵谷 (Van Gogh)、高更 (Gauguin) 和畢卡索 (Picasso) 的作品，也證實了這些藝術家受歡迎的程度。不少德克薩斯州的石油鉅子承認他們付出高價所得來的印象主義作品中存有假冒品。

自從有藝術以來，便有贗品的存在，古代的腓尼基人 (Phoenician) 應潮流的需求，出產了不少仿埃及銀盤，在古羅馬期間盛行一時，後來還在義大利出土。仿義大利文藝復興時一些大師的贗品，是製造於那些大師還活著的期間。

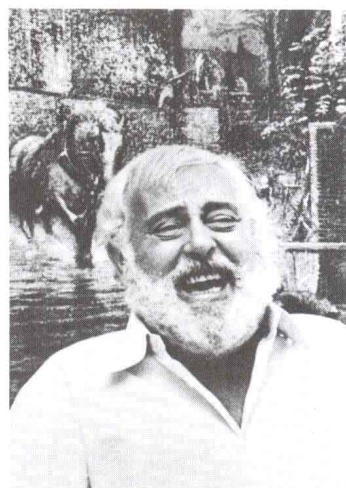
報章經常揭發贗品及偽造者，反而助長其風。偽造者如范·梅赫倫 (Han van Meegeren)、艾爾米爾·德·荷里 (Elmyr de Hory) 和基亨 (Tom Keating) 被刻劃成浪漫英雄；這不僅矇騙了富翁和好面子的人，還令自以為是的藝術專家自暴其短。



▲「月映肖勒姆」：基亨仿帕麥爾的風格所畫（西元1805~1881年）。

右上／基亨在他的「海·韋恩」之前（仿約翰·康斯塔伯；西元1821年；現存倫敦國家畫廊）。

戰後，英國最有名的贗品偽造者——

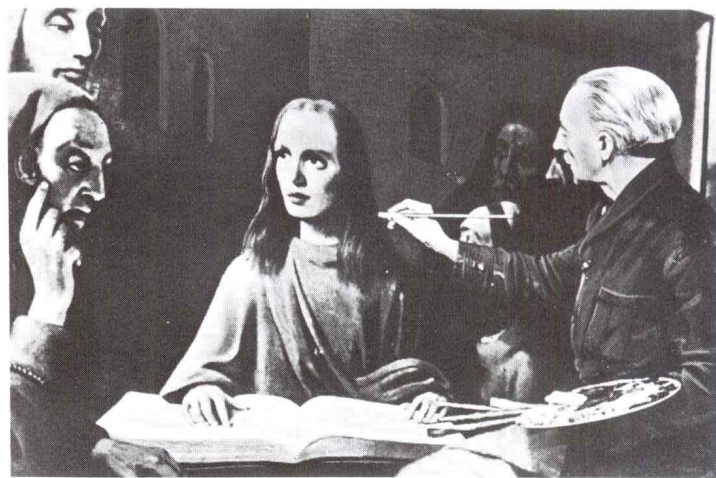


基亨，否認他曾嘗試把他的作品冒充為已經死去的大師之作。西元1976年在倫敦的一個展覽「帕麥爾的近作」中，所有作品都是基亨的仿畫；但沒有專家被騙。



▲「伊姆斯晚餐」：范·梅赫倫仿弗美爾的風格所畫的油畫；原畫（西元1632~1675年）118×131公分；贗品畫出現於約西元1937年；現存鹿特丹的博伊曼斯-范·伯寧根博物館。

這是最出名的現代贗品，但其盛名是因為這作品出現於第二次大戰初期，當時的情況不容許仔細的鑑別。



▲范·梅赫倫在警察監視之下仿弗美爾的風格繪畫；西元1945年。

◀西元1947年，范·梅赫倫在阿姆斯特丹的法庭上。

一些被梅赫倫矇騙的專家，認為梅赫倫稱他自己曾重新畫過的說法不足採信（事實上，很多作品已因壞的程度嚴重而不得不被翻版）。西元1945年，他在警方的監視下，進行仿製荷蘭畫家弗美爾的作品。西元1947年，他聲稱出售他的畫，是為了要賺德國人的金錢，因為當時荷蘭被德國佔據。他在去世之前被控。



報界對偽造大師的報導通常誇大且煽情。其實，令人佩服的贗品極少見。多數專家除了自清外，表現得也相當不錯。只有一撮人，被范·梅赫倫仿冒的弗美爾 (Vermeer) 作品所騙；而多數專家遠在基亨被揭露之前都對基亨的薩穆爾·帕麥爾 (Samuel Palmer) 作品存有疑心。贗品的受害者通常因自負而不去請教專家，或不肯向出名的畫商購買而受騙。偽造令人半信的作品非常困難，要模仿作品的風格更加困難，最難的是還要採用同類的材料使贗品能經得起科學鑑證。大多數的贗品都是以瞞騙一個對藝術知識有限的外行人。

術知識有限的外行人。

什麼是贗品？最貼切的一個法律上的定義：贗品是一個藝術作品，被別有用心的人造假以欺騙他人或圖利之作。複製品並不一定是贗品，模仿別人風格的作品也不算，動機才是最值得注意的。

風格類似的作品也不算贗造。私有收藏和博物館都存有不少作品，而其原作者不可考。前些時被視為約翰·康斯塔伯 (John Constable) 所繪的畫，後被歸於他兒子賴努·康斯塔伯 (Lionel Constable) 所作；這並不算贗造，只不過他父子倆有同樣的風格而已。

怎麼區別真品和贗品？專家對某藝術家風格的獨特性質極度敏銳，不易受騙。如仍有疑問，科學鑑證和記載都有幫助。科學能鑑別顏料、帆布、木料或金屬的年份。X光能揭露表層以下的一切資料。在某些紀錄中能一連串地追蹤到以前，甚至到藝術家本身。真品與贗品的不同，在於真品具有歷史性。

作者 FRANK WHITFORD

補充讀物 Savage, G. *Fakes, Forgeries and Reproductions*, London (1963). Tietze, H. *Genuine and False*, London (1948).



◀艾爾米爾·德·荷里所作的「戴帽的女人」；這是馬諦斯妻子的肖像（西元1905年，私人收藏品）的粗糙贗品。荷里聲稱，曾賣出不少贗品；藉此反映出藝術界的腐朽。成名後他出售了不少抄襲別人、而他自己簽名的油畫。



▲約翰·康斯塔伯所作的「漢普斯泰德的樹：去教堂的路途」油畫；91×72公分；西元1821年；現存倫敦維多利亞及亞伯特博物館。

▶賴努·康斯塔伯所作的「斯托克與諾蘭特附近(?)」油畫；36×44公分；約西元1820年；現存倫敦泰德畫廊。

由以上兩幅作品相比較，可見要偽造康斯塔伯父子的畫還真容易呢：用色、天空和樹葉的處理方式，以及主題幾乎一模一樣。不過以上純屬臆測而已，事實還有待慢慢查證。



藝術與商業

藝術作品雖然充滿了風采和魅力，但在市場上，他們和其他的東西一樣，都被列為商品。其價值的波動有如稀有金屬、咖啡豆和豆粉，售價隨著供求而定。

今天我們認為藝術主要是繪畫、雕刻和素描，但這些作品最近才被提升到很重要的地位。十七世紀末期，金飾工藝位居上席，當時藝術與工藝並無清楚的分界。就現今而言，傢俱、瓷器——「古董」——等也佔了藝術交易的大部份業務。

藝術商人是第二古老的職業。紀錄顯示，在五千年前蘇美（Sumeria）的藝術交易就非常蓬勃。羅馬帝國也有藝術品商人，他們更定期舉行拍賣。

有時，大量的藝術品是視贊助人的出金而作的，不過藝術品還是要通過商人和拍賣行來轉手；這也是現今買賣藝術品的主要方法。惠顧拍賣場的人，一般是博物館、富庶的私人收藏家，和買給自己或代客戶購買而收取佣金的商人。較樸實的收藏家會直接向畫商購買，因為畫商比拍賣行更能保證作品的真實性。

拍賣行通常都向買賣雙方收取一成佣金作為利潤。不過畫商在出價時已比他原來買時要高出許多。然而利潤雖高，但他們的花費也一樣；鋪位必須設在市中的高貴地段，必須僱用專家，又要製作昂貴的目錄或傳單作宣傳之用。

雖然藝術品的交易有長遠的歷史，但至十九世紀藝術收藏便被看成一種投資，藝術品的價值隨著年份增長，這

些信念使交易步進現代的形式。暴發工業與企業家，藉藝術品來反映他們的社會地位，這也刺激了當時的藝術買賣。

藝術品反映了收藏者的地位與修養這個觀念，直至今天仍非常普遍，但富有的私人收藏家卻非常少。自從國家擔起了贊助及擁護文化這個責任之後，大部份重要的藝術品，現今都被博物館所收購。因為博物館有觀光價值，也象徵國家或都市的重要性，故博物館收藏藝術品的傳統一直不變，特別是有龐大財力的美國和新興國家；如日本。大多數的博物館都有龐大的預算，所以它們通常只買藝術



►大彼得·勃魯蓋爾的「伯利恆的繳稅情形」；座落在倫敦新交易街的一個大拍賣場，由索托比主持這項世紀拍賣會。這些地方的氣氛有時非常緊張；叫出的價錢立刻被轉為國際首要的幣值。美國和日本並且有衛星電視轉播。拍賣行裡人們的光鮮衣著與禮儀，實在難掩這場盛會的重心是金錢而非藝術。因為佳作短缺，拍賣行正探求藝術以外的其他市場；如酒、老爺車和娛樂事業的紀念品等，通常也用這種形式來出售。

