臺大文史哲學報　第 六十 期
2004 年 5 月　　頁 297～338
臺　灣　大　學　文　學　院

藝術生態壁龕中的創作者、作品與觀者：淺談貢布里希與藝術社會學之間的關係

陳 美 杏*

摘　要

恩斯特．漢斯．貢布里希（Ernst Hans Gombrich）曾于數篇文章內批評藝術史學家亞諾．豪瑟（Arnold Hauser）的藝術社會進化史之論點，以及哲學家黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）之「社會決定論」（social determinism）。本文旨在透過貢氏的部分著作之內容來重新檢視前述之觀點，以期有助於把握他對藝術社會學所作的詮釋，以及其相關問題。

全文共分為五節。第一節說明全文的主要內容及其主旨。第二節澄釋貢布里希對藝術社會學所持的看法，以及他如何從藝術家的個人內在自由之角度來審視極端的社會歷史決定論。第三節是基於「生態壁龕」（ecological niche）之義蘊來探討風格與品味等問題。第四節探討評斷藝術價值的複雜構成，並強調貢氏的人本詮釋。第五節則重示其軸心思維及為前四節之內容作一簡扼的綜結。

貢布里希深知創作者、觀者及其二者的活動場域之間存有互應，進而指明藝術社會學的存在價值，惟他不贊同僅以社會科學之方法來評定作品的價值，因為，如此一來，創作歷程與賞析過程中之人性層面即有陷於減值的危險，同時，亦可能把決定藝術生態之運向的根本因素淹沒於所謂的社會潮流之中。創作牽涉到幾個不同的向度，諸如社會向度、時尚向度、傳統向度、創作者之功

本文 92.07.11 收稿；93.04.14 通過刊登。

*實踐大學設計學院工業產品設計學系所助理教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

夫踐履向度與觀者之體驗向度等，而這些向度均共植於一主軸，那即是情境中人之自由抉擇。

關鍵詞：恩斯特．漢斯．貢布里希，藝術生態壁龕，風格，品味，精通

臺灣大學學術期刊資料庫

Creators, Works and Spectators in the Artistic-Ecological Niche: Issues Related to E. H. Gombrich and the Sociology of Art

Chen, Mei-Hsin*

Abstract

E. H. Gombrich wrote several articles in which he criticized the theory formulated by the art historian Arnold Hauser in *Social History of Art* and the "social determinism" of the philosopher G. W. F. Hegel. The main purpose of this paper is to review Gombrich's critique, in order to master the interpretation made by Gombrich about the sociology of art and other related issues.

The article consists of five sections. Section I reveals the essential content and purpose of the paper. Section II clarifies the sense in which Gombrich admits the existential significance of the sociology of art, and how he criticizes the radical social-historical determinism from the perspective of the personal constituent freedom of the artist. Section III discusses the concepts of the style and taste from the perspective of the "ecological niche". As for the complicated components of the artistic value, they are rethought in Section IV, which emphasis on Gombrich's anthropological approaches to this matter. The last section summarizes the fundamental ideas discussed in the former sections.

Gombrich knows well the interaction which exists between the creator and the spectator as well as their corresponding fields. He refuses to deploy the sociological

*Assistant Professor, Department of Industrial Design, College of Design, Shih Chien University.

臺灣大學學術期刊資料庫

method as the only instrument to judge the value of artistic works. For he thinks that, in such a way, the human dimension of creation and contemplation may be forgotten, and the decisive factor in the direction of the artistic ecology may be obliterated by the tide of fashion. The various dimensions involved in the artistic creation—such as social orientation, fashion orientation, tradition orientation, the creator's praxis orientation and the spectator's experience orientation—are believed by Gombrich to be rooted in the one and same axis, which is the free choice of individuals in specific situations.

Keywords: Ernst Hans Gombrich, artistic-ecological niche, style, taste, mastery.

臺灣大學學術期刊資料庫

藝術生態壁龕中的創作者、作品與觀者：淺談貢布里希與藝術社會學之間的關係

陳 美 杏

一、引言

恩斯特・漢斯・貢布里希（Ernst Hans Gombrich, 1909~2001）爲上世紀重要的藝術史學者暨藝術理論家之一。不少學者曾經以各種不同的角度來分析他的理念，其中主要涵蓋了藝術史，文化，藝術心理學，視覺影像分析，裝飾藝術，藝術理論等領域。然而，探討他的著作與藝術社會學之間所存有的關係之文獻，並沒有預期的多。目前除了華金･羅爾達（Joaquín Lorda Iñarra）[1]、理察・伍德費（Richard Woodfield）[2]與維森・傅立歐（Vicenç Furió）[3]之外，似乎並無其他學者對此課題作更深一層的探討。伍德費曾提到，貢布里希有許多觀點是值得讓藝術社會學家來探討的。誠如傅立歐所言，事實上，貢氏對此學術領域的關注與研究，已可從他的著作《影像運用》（*The Use of Images*）一書中看出端倪。此外，該書的次標題《探討視覺傳達藝術的社會功能性》（*Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*），更是把他對藝術的社會功能性所抱持的關切表露無遺。[4]

---

1 Joaquín Lorda Iñarra, Gombrich: *Una teoría del arte* (Barcelona: EIUNSA, 1991).

2 Richard Woodfield, Gombrich esencial (Debate, Madrid, 1997), 15. 伍德費於本書的序言當中指明貢布里希提出不少關於社會學的基本觀念，很值得被社會學家們探討。

3 Vicenç Furió, “Gombrich y la sociología del arte,” *La balsa de la Medusa* 51/52 (1999): 131~160. Ibid., *Sociología del arte* (Madrid: Cátedra, 2000).

4 Ernst Hans Gombrich, *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual*

臺灣大學學術期刊資料庫

本文的主旨不在於經由這篇文章來認定貢布里希是位藝術社會學者，或是位反藝術社會學者，亦非在於藉此詳列其著述中所有關於社會學的文獻資料。事實上，若從貢氏的著作總量百分比指數來看，我們可說他並不常直接地談論某位社會學家暨其思想。然而，對於某些被套用於藝術現象身上的社會學理論，他均會清楚地表明自身所持的立場，意即：認同與否。例如，大多數的藝術史學家都曉得他曾經嚴厲地批評俄籍藝術史學家亞諾．豪瑟（Arnold Hauser, 1892~1978）之《藝術社會進化史》（*The Social History of Art*）內之極端化的「集體主義」取向。[5]在《秩序感》（*The Sense of Order*）一書中，貢氏寫道：「我們必須承認，歷史的構成主體應該是每一個各體，如藝匠、設計師、贊助人等，而非群體，如國家、時期或風格等。」[6]另外，他曾於《藝術的故事》（*The Story of Art*）一書中道出：「世上只有『藝術家』而沒有『藝術』。」（There really is no such thing as art. There are only artists.）貢氏似乎想透過這句名言來影射創作者的認知、自由意志與行動如何影響其身之創作過程。[7]基於前述之論點，或許我們會因而認爲他排拒從社會學的觀點來解釋藝術創作現象和藝術作品。然而，在細讀他的著作之後，吾人覺得，貢氏並未忽視藝術社會學的存在價值。

本文的重點在於欲透過一些重要的藝術史學理論和藝術社會學理論來重新檢視，是否貢布里希有融合了某些社會價值和社會條件於其想法中。如果答案是肯定的，那麼，這些價值與條件究竟爲何？或者，在他的論著裡，有哪些社會價值和社會條件是他所忽略的？一般說來，貢布里希對於屬理論範疇之問題較感興趣，而這種傾向也促使他的治學方法與一般的藝術史學家略有不同之處。除了歷史層面之外，他亦致力於解析隸屬觀念層次的工作，雖然，在他有生之年並未整合出某種藝術理論，也未把自身的研究心得做出完整的歸納與綜合；但是，不可否認地，他的見解的確有其獨到之處，而且其中有些是與當代社會學者所研議的觀點和架構息息相關的。這篇文章將針對貢布里希與藝術社

Communication (London:Phaidon, 2000).

5 Arnold Hauser, *The social history of art*. 4 vols. (New York: Routledge, 1999). E. H. Gombrich, "La historia social del arte," *Meditaciones sobre un caballo de juguete*: y otros ensayos sobre la teoría del arte (Barcelona: Seix Barral, 1968), 113~123. 另外，貢氏亦於 1953 年出版了該書的摘要評論，本人覺得此篇文章中的一些想法頗具爭議性。

6 Ibid., *El sentido del orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (Madrid: Debate, 1999), 268.

7 E. H. Gombrich，（雨云 譯），《藝術的故事》（台北市：聯經出版社，2000），頁 15。

臺灣大學學術期刊資料庫

會學之間的關連作初步的探討；換言之，本文作者僅試圖於此呈現一張以其爲題之草圖，期待日後能更清晰地勾勒出貢氏的學思軌跡。此外，吾人亦得坦承：貢氏學識淵博，思維繁複深闢，若求全盤地理解其思想，並細密周詳地理出其間之思路脈絡，吾人難免有力不從心之處，盼讀者諒解。

在以下的論述裡，吾人擬先透過探討貢布里希對豪瑟的藝術社會史學觀，來作爲討論貢氏與藝術社會學之間的關連研究之開場白。然而，吾人必須先於此處釐清，藝術社會史學是有別於藝術社會學的。從某種程度上說來，前者可被視爲藝術史，只不過是其重點乃置於研究和強調影響及促使藝術品產生與沿革的社會條件。而藝術社會學是從社會學的層面來觀注藝術和社會之間的互動關係，以及詮析兩者間的互相牽引；它從藝術作品與其生成環境這二項元素出發，來突顯藝術的社會向度，以及周圍環境對藝術的影響。但是，藝術社會學的探索進行是有賴於藝術社會史學之研究成果的；從這個角度來看，我們可說藝術社會學含括了藝術社會史學，儘管這兩個學門的研究目標、本質和範圍是不盡相同的。總之，本文標題中沿用「藝術社會學」一詞，主要是因爲吾人認爲它不但浮現出藝術世界的運作狀況，亦較能讓我們了解存於其中的作品，以及創作者和觀者的價值觀，儘管它無法全然揭開藝術的面紗。[8]同時，它也較接近本文的宗旨：除了涉及貢布里希對藝術社會史學的看法，亦試著談論這位已故學者與藝術社會學的關連。

二、交織於創作者的藝術史與文化社會史

貢布里希對於豪瑟的藝術社會進化史的批評，主要是針對這位俄籍學者提出的決定論觀點（determinism）。任何與社會決定論（social determinism）稍有關聯的想法，似乎都會遭貢氏排拒；換言之，任何稍具輕視人自由個體存有的行動之預設思想架構，皆會受其質疑。但是，這決不代表他不接受藝術創作與藝術作品會受到社會因素影響之想法；也不表示他否認藝術創作或藝術作品與不同層次的文化及社會現實之間存有互動。相反地，貢氏曾在不同的場合中提出，研究它們之間的關係是必要的；然而，他同時亦坦承，其間存有的關聯是如此地複雜，以致於他無法輕易地信賴那些認爲可以單靠一種理論或起因，即可解釋一切疑難雜症的學者。他說道：「我可能會是最後一位要求停止尋找在

8 同註 3，Sociología del arte，19~28。

臺灣大學學術期刊資料庫

藝術史與文化史之間存有何種關係的人，也會是最後一位以列舉存於二者間的互動現象即滿足的人（……）。矛盾的是，促使我反思的原因並不在於我認爲在其間建立關係有其難處，而是在於這種治學方法似乎過於簡單。」[9]

前段文字是摘自貢布里希於 1977 年時，爲一場有關哲學家喬治・黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831）的演講而撰寫的講詞。在這場演講裏，他以幽默的口吻描述黑格爾的想法是如此的普遍，使得驗證該理論的工作有其難處。乍看之下，後者的論點似乎與人類的日常生活情形極爲契合。在現實生活中，我們常覺得生命中的一切事物都是相關連的，故每種詮釋的方法皆有受到認定的可能。舉個例子來說，享有「德國現代文學之父」美名的郭特候・烈辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729~1781）曾作此描述：「藝術家也得吃飯」。藝術家倘若不能先填飽肚子的話，既無法創作。所以，依據肚子的需要來解釋藝術史的發展是很容易令人信服的。[10]然而，很矛盾地，「人」作爲社會人和文化人，生物性的滿足似乎並不是他唯一的需求，亦非最重要的需求。誠如大陸學者李硯祖所言，人在尋求填飽肚子之時，其精神層次的需求有時會勇敢地走到前列，進而佔據比物質需求更重要的位置。[11]

早在 1967 年時，貢布里希即曾出版了一篇文章來深入地探討這個主題，該文章的題目也值得令人深思，它名爲《探索文化史》（*In Search of Cultural History*）。爲什麼要探索？因爲，在他看來，傳統的文化史似乎已經被某種超越個體及完全脫離個體的集體主義的信念圍卡住了，而那種信念相當接近黑格爾所說的「時代精神」（*zeitgeist*）。他說道：「在我看來，正是由於相信這種獨立和超越個體之集體精神，相信它存在，才阻礙了真正的文化史的問世。」[12]貢氏不相信時代精神是文化革命的唯一原動力，也不相信僅仰賴一種因素，即可解釋整個文化的沿革。他指出，觀察事情的內在連結是一回事，而企圖以一項起源來解析呈現於某一文化現象中的各個層面，則又是另外一回事。雖然瑞士史學家亞各柏・布克哈特（Jacob Burckhardt, 1818~1897）曾表示不相信以任

9 E. H. Gombrich, *Tributes: Interpreters of our cultural tradition* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984), 62~63.

10 同前註，63。同註 3，*Sociología del arte*，114 & 115.

11 李硯祖，《造型藝術欣賞》（臺北市：五南圖書出版社，2002），頁 446~447。本書之原書名乃為：《產品設計的藝術與文化》。

12 E. H. Gombrich, *Ideals & Idols: Essays on values in history and in art* (London: Phaidon, 1994), 50. 或者，亦可參閱簡體中文譯本：貢布里希（E. H. Gombrich），《理想與偶像：價值在歷史和藝術中的地位》（上海：上海人民出版社，1989），頁 75。

臺灣大學學術期刊資料庫

何系統或套用公式的方法來解釋文化史，貢布里希仍舊認爲布克哈特的理論是承襲黑格爾的主張的。[13]他也覺得亨利希・沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1831~1903）、阿羅斯・李格爾（Alois Riegl, 1858~1905）、艾爾文・潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892~1968）、約翰・赫伊津哈（Johan Huizinga, 1872~1945）等人的論點，亦是從黑氏的理念出發的。貢布里希深信有重新尋求一個新文化史的需要，同時，這個新文化史應該以明確的個體爲其重點、爲其推演過程的出發點，而不僅將重點置於理論結構或理論應用。他堅持，只有當我們重視明確個體之時，文化史的研究才會再有所進展。[14]

如前所述，貢布里希十分強調研究藝術史或文化史應從具位格（person）之創作者的個體性（personal individuality）與其最根本的內在自由（constituent freedom 或 interior freedom）出發。[15]他自視如西班牙文豪塞爾萬提斯（Miguel de Cervantes, 1547~1616）筆下的唐・吉訶德（Don Quijote），一名「挑戰風車巨人者」：因爲他向建於黑格爾的「時代精神說」之上的藝術史論暨文化史論挑戰。[16]對黑氏而言，所謂的時代精神是由許多單一的「心智」，「意志力」和「意圖」所聚集共融而成的。然而，貢氏認爲，「時代精神」乃是抽象的、共相的、普遍的，而非一實體存有，所以，實質上說來，它並不存在。真正存在的應是「個人」，具體的「藝術家」、「設計師」或「贊助者」。[17]因此，那些具心智和自由意志的個體存有、創作者，及其所作的取捨與踏出的「第一步」，

13 Jacob Burckhardt, *The civilization of the Renaissance in Italy* (New York: Harper & Row, 1965).

14 同註 12（英文版），50。

15 文內指的具位格（person）之創作者，意指擁有「存有」（act of being），以及思考能力和自由意志的創作者。請參閱：吉爾松（Etienne Gilson），《中世紀哲學精神》（*L´Esprit de la philosophie médiévale*）（台北市：台灣商務印書館，2001），頁 179~195；Carlos Cardona, *Metafísica del bien y del mal* (Pamplona: EUNSA, 1987), 81；以及 Ricardo Yepes & Javier Aranguren, *Fundamentos de antropología: un ideal de la excelencia humana* (Pamplona: EUNSA, 1998), 121~123。

16 同註 9，51~69。

17 藝術史或文化史是由許多具體的活動、作品等等所組成的；在這個受造物的世界裡，每個活動、生產和創作並不是源自觀念（idea 或 rational being），而是實際存在的創作者（a real being）。觀念只是外在的形式因（extrinsic formal cause），而非執行因（efficient cause）。觀念並不會生產；它只有載明結果（specifies effects）的作用。換言之，結果是由執行因產生的，而執行因是擁有「存有」（act of being）的：想要行動（to act），則必先是實際的「存有」（to be），因為活動是繼隨存有的。請參閱註 2，以及：Joseph M. de Torre, *Christian Philosophy* (Manila: Vera-Reyes, 1980), 101~105 & 196~199。

臺灣大學學術期刊資料庫

才是決定藝術風格的最根本因素或影響文化史演變取向的主角。[18]

值得再度強調的是，貢布里希絕無反對將文化史納入影響藝術創作的因素之意，他不過是對於那種忽視個體存有的想法，以及把所謂的「合」（絕對精神）視爲實質存在物（real being）作爲前提不表贊同。[19]與黑格爾一樣，貢布里希認爲生命中的任何事物，沒有一件是完全孤立存在，與週遭無任何關係的；但是，他同時不忘提醒我們：「關係」（relation）並非事物的起因，而是具體存有物（concrete being）與其行動（action）。[20]除此之外，他亦未反對社會史，或敵視它。相反地，誠如恩立克．卡斯特諾佛（Enrico Castelnuovo）於《藝術、工業與革命》（*Arte, industria y revolución*）一書中所述，貢氏深信在風格轉換的過程裏，任何社會型態和觀眾類型，皆具影響力，只不過是這此類的影響力並非是絕對的。[21]換言之，貢氏所質疑的是那些忽略人之個體存有和特定情況的概化式理論架構，以及那種本末倒置的「填空式」治學方法，意即人的個體或特定狀況是被拿來填補理論中的空格。

貢氏提倡以人爲本、以人爲初的文化史暨社會史，並且批判「爲理論而理論」的方法學。舉個眾所皆知的例子，他曾於不同情況中指正藝術社會學家亞諾．豪瑟之論點，因爲，他認爲，豪瑟在他的《藝術社會進化史》一書裡，忽略了不少存於社會中看似微小的人、事、物。除此之外，他還指出，豪瑟的理

18 同註 1，277 & 278。同註 6，268。

19 文內的「合」意指黑格爾於其《邏輯學》（*Science of Logic*）中提到的「綜合」（synthesis）概念。黑氏用這字來描述在辯證（dialectic）進展（正－反－合）裡之差別中的合（綜合或同一者）這個階段。在他的思想體系裡，「正」（thesis）意指著「存有」（being），「反」（antithesis）指「非存有」（no-being），而「合」（synthesis）即是「變化」（becoming）。最後這個「變化」概念綜合了存有與非存有，而它的產生始於辯證的往復擺動。至於「絕對精神」（the Absolute Spirit）一詞，吾人指的即是黑氏的「絕對觀念」（the Absolute Idea），它是觀念（Idea）自體，是辯證法的開展歷程的始源，亦是終結。絕對精神展現自己在歷史之中而又超越歷史。它是揚棄主觀精神（正）與客觀精神（反）而復歸自己（合）的絕對觀念或即真理自體。絕對精神分成藝術—宗教—哲學等三層發展階段；其哲學即是藝術哲學、宗教哲學與哲學之哲學（或稱絕對的哲學）。易言之，絕對精神之哲學之終點原是整個黑氏哲學體系所肇始之點，亦即指謂他的邏輯學而言。此外，對黑格爾而言，哲學即是哲學史，哲學史的巔峰即是黑格爾哲學。我們可看出，在黑氏的體系之中，邏輯學即是形上學，思考即是存有。有關黑格爾那蘊含「變化」之「合」與其終於「絕對觀念」之「絕對精神」的釋義，請參閱科普斯登（Frederick Copleston），《西洋哲學史－第七卷》（台北：黎明文化事業公司，1991），頁 217~336；以及傅偉勳，《西洋哲學史》（台北市：三民書局，1990），頁 459~489。

20 同註 12（英文版），42-51。貢布里希稱黑格爾的思想為「無形上學的黑格爾主義」。

21 Enrico Castelnuovo, *Arte, industria y revolución* (Barcelona: Península, 1988), 54.

臺灣大學學術期刊資料庫

論是基於上述的「填空式」治學方法。[22]他一直無法理解爲什麼豪氏會覺得，貴族階級一定得披上拘謹僵化風格的長袍，而輕巧與創新的風格必然是商人階級的外觀。總之，貢布里希深信，以概化的態度來面對藝術沿革的問題是具危險性的。

綜觀一切曾留名於人類史上的藝術或文化運動，有哪些不是由心懷抱負的明確個體，由明確的理想實踐者開始的？不論其成敗如何，在每個運動的背後皆有著全心投入的人靈推動著，均有群附庸者，甚至有狂熱的極端份子相伴隨。換言之，這裡聚集了持各種態度的參與者，並呈現出不同個體的皈依程度與執著。不管運動的規模有多大，如果沒有這些支持個體與其特有之行爲風格的話，它均無法出現，存在，擴展。[23]

至此，我們不難看出貢布里希主要的審視對象是黑格爾的社會決定論，以及卡爾・馬克思（Karl Marx，1818~1883）的歷史唯物論，而非對藝術社會學的存在價值存疑。這種質疑早萌芽於他在維也納的求學時代，當時，他對藝術社會學與風格社會學存有一種直覺，那即是：藝術作品不是孤立出現的，而是通過許多難以把握的線，把它和其他作品暨相關的時代穿引而成的。[24]在一篇名爲《藝術史和社會科學》的文章裏，他指明藝術史涵蓋了多種層面，其中包括了許多與文化、經濟、社會、宗教等相關的面向。他體認到藝術史有如交織於生命之衣內的其中一條綫，它無法與其他由文化史、經濟史、社會史、宗教史等細縷交織而成的綢縹分離：少了其中的任何一條綫，這件精緻的衣裳可能就此離散，解體。[25]然而，在細觀其織綫的同時，我們也不應忘卻它最根本的構成單元乃是那些具有自由抉擇能力的個體。

貢布里希還提到：生產組織與社會結構在風格形成的過程中，的確扮演著相當重要的角色，然而我們不應該忘記，單就這些元素是無法決定、造就任何一種風格的。因爲，藝術作品的成形，是歸功於許多因素的，其中，自己認同的傳統佔了相當重要地位。我們可以察覺到貢氏對傳統的力量深感興趣，我們甚至於可說傳統是其藝術理論的核心支柱之一。他覺得一件藝術作品如果可以呈現出一個容易辨識的風格，即意謂著在藝術創作中存有某種通則，而其可能爲個人的或集體特質的。若通則的屬性爲後者的話，即表示這項通則可能已攝

22 同註 5， Meditaciones sobre un caballo de juguete，113。

23 同註 12（英文版），50~51。

24 同前註（中譯本），頁 91。

25 同前註，頁 218~222。

臺灣大學學術期刊資料庫

化成相關的社會及文化時期中之創作準則（cannon），而所謂的藝術傳統也因而導出。易言之，傳統，或稱文化產物，絕非一瞬間出現的，它的成形過程是複雜的，是含有許多前置因素的，是經過時間考驗的，雖然其主觀的價值度並非一成不變的。[26]

至於有關通則與藝術創作之間的關係，吾人認爲，貢布里希所持的看法頗似藝術家米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti, 1475~1564）的觀點。這位文藝復興時期的大師深信：藝術創作是個人化的，是不能僅以「通則套用」（the application of a general rule）的論點釋之；倘若某位藝術家把通則運用於其作品中，那是出於該藝術家個人所作的判斷及自由抉擇，而非意指該通則運用原具「普遍」（universal）之本質。[27]

還有許多例子可用來證明貢布里希並不反對文化社會史。譬如說，他對哈佛大學學者米拉德・麥斯（Millard Meiss, 1904~1975）的著作《黑死病的衝擊》（*The impact of the Black Death*）一書極爲讚賞；文中，作者深入地探討繼黑死病之後產生的社會現象，對義大利佛羅倫斯（Florence）與錫也那（Siena）地區繪畫造成的影響。此外，他亦對英國牛津大學法蘭西斯・哈斯克（Francis Haskell, 1928~2000）於《義大利巴洛克時期的贊助人與畫家》（*Patrons and painters in Baroque Italy*）一書中提出的論點表示認同。這兩本書均爲研讀藝術社會學不可或缺的重要著作。[28]西元 1973 年 12 月 27 日那天，貢布里希有機會與英國劍橋大學文化史教授彼得・柏克（Peter Burke）討論有關文化史之課題。當柏克問貢布里希對文化社會史所抱持的看法時，貢氏回答說，以統計資料來描述一些文化或藝術現象是有其意義的，至少，它具有指標功能。例如說，我們會問，有多少人喜歡某種畫風，藉以了解其受歡迎的程度如何。貢布里希認爲那是一個有趣的社會現象，一項有趣的事實，而且，它是值得被評估的。他還強調，藝術的社會功能是一項值得被探討的議題，也是藝術史學在未來必須面對的課題。然而，在此訪問中，他同時亦誠摯地道出他對於試著以概

26 同前註，頁 161 & 173~175。所謂的主觀性價值乃指基於創作者與觀者（使用者或消費者）的價值判斷。有關「價值」之問題將於正文之第三章「藝術生態壁龕中的風格與品味」內探討。

27 米開朗基羅認為藝術創作的基準並非在於所謂的通則，而是在於創作者本身具有的「視覺判斷力」（giudizio dell'occhio，其英譯為 the judgment of the eye）。請參閱 Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol. III (The Hague: Mouton, 1974), 143~145.

28 Richard Woodfield, (ed.), *Reflections on the history of art* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1987), 42~45 & 106~108.

臺灣大學學術期刊資料庫

化的方式來解釋人類一切活動的方法可產生的成效，是持有疑慮的。另外，柏克也在此談訪中問及貢氏對於觀念史的看法。對後者而言，嘗試建構出某一時代的觀念，或是以極爲肯定的口吻說某個時期的觀念是這樣或那樣，這兩種認知是有許多應被質疑之處。他自覺無法替那些生活於不同大街小巷的人們，架構出一個他們共有的觀念與心態。

貢布里希說道：「老實說，我自覺無法描繪那些與我共存同一空間中的人之心態與想法到底爲何。我覺得那是一件非常令人傷腦筋的事（……）。我可以感受到，我的家鄉維也納和我目前居住的城市倫敦之間，各有不同的氣氛，可是，當別人要求我描述這種感覺，或是舉出明確的例子來闡述這種感受的時候，我卻不知所云。我僅能說，當我閱讀與戰前的維也納相關的文章時，我總覺得它們對維也納的詮釋是有誤的。我無法在這些文章裏認出我曾居住過的維也納。真的，我很難描繪出它擁有的氣氛。」[29]

然而，當柏克指出我們需要一個典範來解釋存於藝術、文化和社會現象三者之間的互動時，貢氏卻回答：「我們真的需要這個典範嗎？水域裡頭有一種名爲亂流的水流狀態，它之所以被稱爲亂流，是因爲專家們摸不清那些漩渦的轉向。我是從達文西（Leonardo da Vinci, 1452~1519）那裏獲得這些知識的，當時我正在探討有關他對於水流所作的研究。你無法預知水的正確流轉方向。也許，類似的情況會發生在心智運動上：它與亂流有相似之處。可是，存有亂流並不代表潮流的不存在。」[30]

近幾十年來，與文化史及社會史相關的研究論文層出不窮；其中，許多有關藝術史學門的文章涉及與女性主義、社會學、經濟學等層面相關連的議題。不少之前被視爲次要的課題，如今卻備受重視。談到這種現象，我們或許會聯想到「華柏格學院」（The Warburg Institute），一個以整合各個科學、各種學術領域爲導向而著名的學術單位；同時，我們亦勿忘貢布里希曾經擔任過該學術研究機構的院長，其領導期長達 20 年。1989 年時，在一次與麥可．柏德路（Michael Podro）的會晤中，貢氏指出，整合不同的學術領域是設立華柏格學院的宗旨，從它設立迄至 80 年代這段時間，院內的成員們一直試著把視覺藝術此學門帶離出孤立的狀況，並且也試著把其他的學門也融入於視覺藝術的研究領域裏。基於這些因素，當時學院中的一些學者們開始致力於這方面的研

29 "Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke," *The Listener* (December 27, 1973): 882.

30 同前註，883。

臺灣大學學術期刊資料庫

究，試著在文化史範疇內研究藝術。[31]

貢布里希絲毫不反對前述的研究導向，他只擔心這類研究似有流於過度膨脹之嫌，並深怕因對此情勢不表贊同而可能產生的一些反彈現象，因爲，這些反彈現象有導致另一種極端現象出現的可能：把藝術史這學門與其他學門澈底地區隔開來，重新回至自設的象牙塔裡。他坦然地指出，倘若今天他告訴藝術史學家們不應該探討社會史，不必關心女性主義或其他相關的問題，而只應當專注於談論藝術家的實作技巧，那麼，他即可能成爲與自己對峙的孤立主義者。因爲，藝術家於作品中所呈現的物品或主題，或多或少，都會與自身所認知的文化背景相關連的。身爲一名藝術史學者，如果想更明確地瞭解這些再現物之存在意義，他即應當認識與作品相關的文化環境或社會現象。同時，這位深具洞察力的學者還提醒我們，這種把藝術史學門與其他相關的科學知識相併融之研究趨勢，是潛藏危機的。因爲，這類研究導向有可能使人遺忘藝術史學門的真正目標。舉藝術史學與考古學的關係爲例，前者是有別於後者的。對於一位考古學者而言，一件在古代遺址裏挖掘出來的物品，是相當有用的，因爲人們可藉著這件古物來認識在前的當地居民之生活行爲和生活環境等等事物。然而，藝術史學的主旨卻不在於藉由歷史古跡來重現過去，而是在於研究藝術家創作的藝術作品；當然，若想要真正地瞭解作品的價值或定位，研究者必須試著認識作品是在何種時空情境下產生的，是在何種生態之下孕育而成的。[32]

三、藝術生態壁龕中的風格與品味

風格的問題經常於藝術社會學這學門裡被人談及，貢布里希亦對此課題深表關切，並且從另一種角度來探討它。在貢氏的眼裡，「風格」有如一項邀請；它邀請觀者從綜觀的角度來思考，雖然這樣的思考方式或許會遮蓋部分的事實真貌。

分析貢氏對風格的想法並非易事，其主因乃在於他自己本身對風格的想法並不一致：在不同論述裏，他對「風格」一詞所作的詮釋是有所不同的，或許這是因爲他從未試圖擬出一套理論，藉以化解一切有關風格的問號。有些學者們覺得貢布里希在《藝術與幻覺》（*Art and Illusion*）一書中忽略了社會環境對

31 "Michael Podro in Conversation with Sir Ernst Gombrich," *Apollo* (December, 1989, London): 374.

32 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

藝術的影響，然而，英國牛津大學的教授馬丁．肯柏（Martin Kemp）卻持有不同的見解。他認爲，貢氏向來十分重視各式各樣的社會價值，以及這些社會價值在藝術作品上造成的影響，這種關注也於他的著作之中表露無遺。除此之外，肯柏亦試著說明，爲什麼當別人問貢布里希到底有哪些因素決定了藝術創作的發展方向之時，他似乎總是持著迴避的態度。原因很簡單：他自覺無法全然地答覆這些由許多複雜元素交織而成的問題。[33]一般說來，貢布里希對此議題所抱持著的態度算是相當審慎。可是，很矛盾地，從 1970 年代起，他開始探討有關風格沿革的問題，而當時所採用的研究方法卻是由社會科學衍生而來的。

貢布里希在 1968 年撰寫的短文《風格》（*Style*）中即說道：風格，只要能滿足社會群族的需要，它即有持續存在的可能，而轉變風格的主要外力則在於科技發展和社會競爭。[34]在他後來的論述裏，更加深入地探討社會環境與藝術之間的對演關係。貢氏在這些文章裏表示出自己深知風格在轉換的過程中，或多或少都會受制於與其相對應的社會因數，然而，他仍舊覺得自己實在無法輕易地在某種社會環境之構成因素與同存的風格轉化二者之間畫上等號。因爲，他始終認爲轉化的關鍵乃在於創作者，而其創作行爲及過程是無法被公式化或數據化的。此外，他亦常以自然科學界的現象作爲比喻，來解釋一些與藝術風格轉變的問題。例如，1980 年代初期，他以法文出版了一篇名爲《影像生態》（*L´Écologie des images*）的論著，其中他試著把藝術世界中的風格沿革比喻爲自然生態中的進化現象。[35]之後，在他往後的文章裏，亦陸陸續續地提及一些與前述生態概念相關的隱喻，如「生態壁龕」（ecological niche）、「生態影像」（ecological image）等等。[36]

「生態」（ecology）此名詞首度由德國生物學家恩斯特．赫克（Ernst Haeckel, 1834~1919）於 1866 年時引入科學界。他將其定義爲：「研究存於有機體與其周圍環境之間的關係之科學。」（Ecology is the general science that

33 Martin Kemp, “Seeing and Signs. E.H. Gombrich in Retrospect,” Art History 7 (1984): 228~243.

34 E. H. Gombrich, "Style," *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 15 (New York: Macmillan, 1968), 352~361.

35 同註 4，48 & 278 (note 3)。

36 E. H. Gombrich, The images and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation (Oxford: Phaidon, 1982), 172~214. 亦請參閱註 4。

臺灣大學學術期刊資料庫

studies the relationship between the organism and its external environment.）[37]至於「生態壁龕」一詞，則是生物學和生態學域中常見的專用術語。貢布里希於《影像運用》一書中指出：「生物學家們經常用該名詞來描述對某種植物或動物的生存有所助益的環境。」（Biologists use the term *ecological niche* to describe the environment that favours a particular species of plant or animal.）[38]這個壁龕具有一項特色，那即是與其相關的元素之間的互動。舉個例子來說，巴西的雨林僅能於熱帶氣候中生長，換言之，它們的生存受限於某種氣候條件；然而，它們的存在，卻也同時影響了所處氣候的形成。

貢布里希試著將此生態現象轉化成一項可套用於視覺影像領域中的類比（analogy）。他亦在《影像的生態》那篇文章當中提到：影像之社會環境是有如有機生物的生態，因爲它也需要有利於己的環境才得以生存、開展。貢氏提到，西方藝術中的某些藝術風格之所以可以生長與傳散，與這些風格並存的社會文化理念功不可沒，因爲它們造就了有利其生存的社會文化環境，亦即合適的生態壁龕。就此看來，環境造就藝術，藝術亦影響其所居環境。[39]此外，貢氏還說，藝術家們在某些情況之下，爲了迎合社會賦予視覺影像的功能，會改變自身的藝術形式與風格；從這個角度看來，所謂的「風格轉變」，似乎可被詮釋爲創作者在所處的創作環境中，爲附和社會大眾習慣而呈現的適應過程。

吾人認爲貢氏並未將這些元素間的互動過程視作是一種完全同於自然生態中的必然循環或絕對的循環式互動。他曾明確地指出：「風格轉變」場景內的主角是藝術家，而非藝術品或藝術風格。藝術家是自由的，不論他懂得善用此特質與否，旁人均無法全然無誤地預設其「風格路徑」。基於此，貢氏坦承他傾向把藝術史視爲藝術家的創作史，甚於藝術品的形式風格史。

從以上的文字裡，我們應可看出該類比的內涵不僅止於「藝術—環境」之間雙向關係；此外，這裡提出的「藝術」一詞是涵蓋著「藝術創作」及「藝術品」兩個層面。在這個類比概念裡，存於那似如有機體的風格之形成與週遭社會環境兩者之間的互動關係，應該再加入一項參數，那即是「藝術家」。換言之，「藝術生態壁龕」可說是由以下元素組成的，他們分別是：「藝術家」、「藝

37 Ernst Haeckel, “Generelle Morphologie der Organismen,” *Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen*, vol. II (Berlin: Reimer, 1886), 286. 摘自 Martin Krampen, “Semiotics in Architecture and Industrial/Product Design,” *The Idea of Design* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996), 89.

38 同註 4，10。

39 同前註，48；亦請參閱註 3，58。

臺灣大學學術期刊資料庫

術」和「藝術環境」；其中，「藝術」則是將其它元素聚集一堂的具象代表。[40]

我們之前已解釋「藝術—藝術環境」之間的關連與「雨林—熱帶氣候」之互動概念並不盡然相同；其差異處主要在於一位擁有認知能力和自由意志之主體的介入，那即是「藝術家」，或是「觀者」。藝術風格之生成奧秘及其生態因而顯得更加複雜。英國學者保羅・克羅德（Paul Crowther）也理解到藝術生態的繁複性。他曾爲藝術做了如下的定義：藝術是一種源自或進入複雜的感知歧管之形式製作，而這形式是具有象徵意義的；之後，再從其中引出藝術的生態定義，那即是：藝術作品是一個獨特的、並具有象徵意義的機械歧管，其意義只能透過感官察覺或想像的認知而取得；此外，它的獨特性是與創作者或創作群體本身息息相關的。就此看來，我們可說，克羅德除了體驗到作品和藝術家均有雙向特質，亦把創作者視爲藝術生態壁龕中之關鍵。就某種程度上而言，這兩項見解是與貢氏之想法相契合的。[41]然而，吾人認爲，貢布里希對「藝術生態壁龕」的詮釋是根基於人的認知能力和自由意志；而克羅德爲藝術生態下的定義則是從人的自覺和其關係向度之側面切入的。易言之，兩者放置的重點稍有差異。

基本上說來，上述二位學者均同意，藝術除了涵蓋著具體藝術家的存在與作品之間的關係之外，亦隱含著藝術家與其成長及所處環境之間的關係。換言之，藝術家在作品身上融合了感官與觀念，亦即他藉由作品使思想內容具象化，以及使物質得以表達具內在深度之事；而藝術家也在作品身上展現了環境的狀況及需要。簡單地說，作品是存在於特定的環境當中，藝術家可以讓作品呈現的風格停留於反映環境的階段，也可透過它來教化環境，來教化藝術生態壁龕中的觀者。不論如何，其最根本的決定權仍舊在於藝術家的手中。

接著，吾人欲強調，在貢布里希的眼裡，創作者的姿態絕非是「唯我獨尊」的。吾人認爲貢氏是一位「非個人主義」的「個人主義者」。對他說來，創作者除了創作一事，還會懂得如何回應他人（或社會）對他們的期許和要

40 這裡的「藝術」一詞乃較近於希臘哲人亞里斯多德（Aristotle，384~323 B.C.）所作的釋義。在他看來，藝術含括了不同的層面，如製作能力、知識、製作本身和作品。吾人於此將其轉換成如下的意義：它意指與創作者之創作本身相關的能力（creative ability of the creator）、相關知識（knowledge on which the ability of the creator is based）、創作行為（creation itself）和作品本身（work）。請參閱：Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol. I (The Hague: Mouton, 1970), 140。

41 Paul Crowther, *Art and Embodiment* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 4, 5 & 192.

臺灣大學學術期刊資料庫

求，雖然其回應方式無法以統一的名詞代之；[42]此外，周圍的社會環境似乎也會因此對話而充具生命或消沉。從前述文字裡，我們可隱約地察覺到，貢氏所強調的創作者之個體自由，是異於求己利己欲的自由觀，取而代之的是一種在不出賣內在自由之聲的原則下，兼顧社會環境權與環境倫理的自由創作觀。

至此為止，或許我們已較能更確切地掌握貢布里希的觀點。對他而言，在影像藝術世界中，社會環境扮演了一個不容忽視的角色：它影響著藝術的形式、功能和沿革，儘管該影響力並非絕對的、全然的。吾人認為，貢氏於此課題上採用「生態壁龕」這個概念，是為了突顯他所採納的社會決定論是較具彈度的，是異於極端的社會決定論的，因為他堅持：存於藝術生態壁龕之創作者的內在自由才是風格演變的關鍵。至於為何會出現不同的風格，主要是因為藝術家們在面對種種社會賦予的藝術功能時，採取了不同的適應方法。在此，我們不該忘記貢氏堅持的觀點：回應方式的選取，是出自藝術家的個人抉擇，是基於他的內在自由，而其結果經常是令人無法預料的，並充滿驚奇的。[43]

貢布里希也更進一步地指出，藝術家們除了滿足社會需求外，還能創造社會需求，進而創新品味與風格。[44]然而，在強調藝術與社會之間的關係是雙向度的、是會相互影響之時，我們也不應當忽略，除了創作者之外，社會的組元同樣是一些擁有內在自由的個體：他們多半具有自由決定是否認同創作者呈現之風格與品味的能力。易言之，在藝術生態壁龕中，個體（人）彼此間的互動過程與結果，牽引著風格及品味的沿革、走向；另外，這些個體均含「影響」與「受影響」之雙重特質（duality），一種基於「自由抉擇」的雙向度。至於其抉擇後的結果為何：是無原則的妥協？是默默耕耘地等待契機？或許僅有當事人知曉。

換句話說，在藝術生態壁龕中，每個創作者或觀著均帶有一種基於自由抉

42 大致上說來，創作者的回應可被歸納為三類：正面的回應，無回應和負面的回應。

43 同註 4，48 & 49。貢布里希亦提及，這種宛如市場供需關係的「生態壁龕」在科技史當中十分顯著；而吾人認為這種互動現象在設計領域中更為突顯。官政能教授即曾由工業產品設計之層面來影射此現象；他指出：「設計者對程序、態度、屬性、範疇和溝通等議題之認識、參與和行動，不但可以影響事態發展，而且得以從中獲取新穎觀點（……）。」請參閱：官政能，〈論工業設計之問題關係及其展望〉，《實踐學報》33 期（2002），頁 130。相同的概念亦出現於 Martin Krampen 的文章裡，請參照註 37，“Semiotics in Architecture，” 89~103。此外，就吾人看來，美國建築師 Frank O. Gehry 的建材觀也可作為解釋此現象的合適例子；請參閱 Alejandro Zaera Polo, “Frank O. Gehry, Still Life,” *El Croquis*, 45 (1990): 6~21。

44 同註 6 & 21。

臺灣大學學術期刊資料庫

擇之影響和受影響之雙重特質。這些抉擇均是在某一情境中作出的，而其結果可能是助長現有的藝術生態，或者是改變它；同時，抉擇者是依照個人價值觀來評斷的。貢布里希認爲這可以是一個替代歷史決定論來探索藝術現象的好方法，因爲這意味著創作者或觀者是可以藉由秉守自身認同和承諾的價值標準（原則），來牽引或當下的藝術風格、品味和時尚，而作品則是它們的具現。此外，我們亦可補充說道，作品不單是與創作者之自覺相關連，它亦擁有賦予觀者（包括消費者或使用者）反思與自覺之向度，而創作者可藉著作品使他們的感受力更富有人性和深度，進而提昇其價值觀，也讓他們了解感受力和愉悅是可以被教化的，可以更加深入的；同時，他們也經由這些能力和感覺來教化自己，以及更認識自己。[45]

貢布里希於 1974 年時撰寫了《名利場邏輯：價值在歷史和藝術中的地位》（*The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste*）之文章，其目的在於把情境邏輯（situational logic）的工具用於時尚、風格和品味史的一些常見問題，藉此來探討價值（value）在歷史和藝術中扮演的角色，以及藝術與社會壓力之間的關係。這是一種異於歷史定論主義或社會定論主義的方法。[46]貢氏選用了「名利場」（Vanity Fair）一詞作爲文章的標題，主要是想「揭穿」（debunk）藝術，意即企圖顯示藝術生態中的虛榮心態效應，以及價值觀在這生態中扮演的角色。他認爲，在時尚、風格、品味和藝術的現象形成當中，個人的「虛榮心」和價值觀等兩種成分之影響似乎較集體的「時代精神展現」更具說服力。他於文中寫道：「的確，在當前各種運動的更換變化中，時尚的因素就擺在史學家的面前。今天是『普普藝術』（Pop Art），明天卻是『歐普藝術』（Op Art）——它們證明了《紐約客》雜誌上的笑話：一位留長髮的人在鷄尾酒會上說，『我對藝術一竅不通，但我知道現在流行什麼』。不用說，這種把藝術同化爲時尚的做法，不應該使我們去輕視過去或今天的偉大藝術家們。它只會使我們更容易承認歷史決定論哲學的貧困，這種決定論哲學把一切風格都看成是『時代』深處本質的顯現——我們時代的或另一時代的本質顯現。」[47]

貢布里希該篇文章中指出，在一個開放的社會裡，風格和時尚可被比擬爲

45 類似的見解亦可見於克羅德所撰的《藝術與化身》一書之中。請閱註 41， 205 & 206。

46 同註 12（英文版），61 & 62；或同註之中譯本，頁 93~96。

47 同前註（英文版），62 & 91~92。

臺灣大學學術期刊資料庫

某場遊戲的組成份子，而「引人注目」（“watch me”）即是這場遊戲的特質；此外，參與者們彼此間的競爭，也促進或造就了相關風格與時尚在往後的發展，而這無疑是一種生態現象。此外，藝術家與贊助人之間的競爭或敵對，也會引發藝術風格的改變。有些時候，這類改變會有過度膨脹的現象產生；例如，西方世界中的巴洛克晚期曾經出現誇張和可笑的裝飾，或者，在西元十七世紀的歐洲社會裏，曾一度流行誇大至極的假髮。不可否認地，有些時候，這些矯飾現象曾經直接或間接地對藝術技巧的「進步」有所貢獻。舉例來說，由於設計師或藝術家們積極地強調大教堂內的高度延伸或雕塑與繪畫中的寫實風格，促使建築技術或視覺藝術的表現技巧得以改善。然而，根據情境邏輯來推演，我們曉得，在這個名利場上除了聽見鼓掌喝采的聲音，也會看見數張遭人批評與數落的臉孔，甚至有可能被指控爲促使風格「浪子化」或「誤入歧途」的罪魁禍首。[48]

貢布里希把上述現象稱之爲「兩極分化的爭端」，而這個爭端（issue）即意味著存於革新者與保守主義者之間的緊張關係。譬如說，十九世紀時，在建築領域中就曾面臨過前述的兩極化問題，其問題的癥結在於對鐵此材質的認同和運用。[49]就音樂方面而言，在維也納則有理查・華格納（Richard Wagner, 1813~1883）的追隨者和約翰尼斯・布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833~1897）的追隨者之對立情勢。[50]另外，在二十世紀的視覺藝術領域裏，亦出現了相同的問題，這次的爭議是關於抽象形式議題。[51]貢布里希認爲，這些兩極化問題造就了一個「重力場域」，同時，也導引另一個重力場域的產生，即是「傳統情境」。參與這個與風格和時尚爭議遊戲的人可能是少數，但也可能擴大至整個社會、文化、國家層面次。這種模式可在十七世紀的愛爾蘭作家強那森・斯威夫特（Jonathan Swift, 1667~1754）的《格利佛遊記》（*Gulliver's Travels*）一書中，描寫利普特（Lilliput）和布雷夫斯古（Blefuscu）如何因爲持有不同的打蛋方式而引發「雞蛋爭端」的段落中察覺。[52]在這場關於打蛋的爭端裡，不

48 同前註（英文版），60~92 頁；或同註之中譯本，頁 90~147。「浪子化」一詞在此意指那種不知善用精通的技巧，而使其無法替良好的或適當之價值來服務的現象。有關「精通」、「價值」與「進步」之間的關係探討，請參閱註 1，259。

49 同前註（中譯本），頁 129~133。

50 同前註，頁 112。

51 同前註，頁 146。

52 同前註，115~118。Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (London: Macmillan Bookman: London, 1990).

臺灣大學學術期刊資料庫

喜歡起鬨的人也被捲入其中，就連當時最聰明的賢士們也難以脫身，因爲，誰想吃蛋，誰就得打蛋，而你打蛋的方式即表現出你贊成一方，排斥一方。假如你想盡辦法以第三種方式來打蛋，或是因此而不吃蛋，藉以消弭「非此即彼」的對立，那麼你很快就會發現這是一種兩面都不討好的行爲。也許，最好的方式是裝瘋賣傻，因爲這樣可以使一個人的行爲失去任何社會意義。這種極端的構思與手段，不外乎道出了社會情境的力量。這種分析也許有點冷酷，似乎在許多美學的高論上頭澆了盆冷水，甚至於使得一些藝術理論無立足之地，或因此而崩潰。在那樣的情境中，要對藝術真心真意（genuineness）而不裝腔作勢（attitudinizing）決不是件易事，這需要相當大的決心和毅力。[53]

我們剛剛提到與前段文字裡描繪的那類爭端相關的風格及時尚，它們可以僅存於一小群參與爭端的人，亦可擴散至社會大眾。然而，這並不意味著風格和自其衍生而出的風格傳統只會逐漸擴展；相反地，所謂的傳統與風格是有沒落及消逝的可能。西元 1990 年時，貢布里希於西班牙的一份建築年刊裏，發表了一篇名爲《傳統與創造》（*Tradición y creatividad*）的論述。文內他除了深入地分析促使藝術大師產生及使其有豐富的藝術創作因素爲何之外，亦問及造成藝術衰退現象的原因。他認爲某種藝術傳統之所以消失，是因爲它（傳統）缺乏知音群眾的支持，或者是因爲創作者或觀者之價值觀的轉移所致。他亦更進一步地指出，喪失支持群眾的因素，也許不在於藝術家沒有創造力，而可能是與時尚變化相牽聯的社會因素有關，譬如說，社會與文化價值觀。[54]貢氏以荷蘭繪畫史與當代藝術發展中的起落變化爲例，來印證上述的理論。在這篇短文裡，他提到荷蘭於十七世紀時，達到其繪畫史上的黃金時期，只可惜後來因爲受到了推崇優雅高貴的法國古典主義風格的影響，而使得該地區的繪畫創作開始走下坡。此外，他還提到，當代藝術家的創造內容日趨貧乏，對此現象，二十世紀的藝術觀眾似乎應該是脫離不了責任的，因爲，這些群眾偏取新穎事物，藝術家們爲求生存，不得不附和他們的品味。[55]

貢布里希亦舉出其他範例來解釋，藝術品所具備的功能是會影響藝術風格的轉化，換言之，風格的改變有時是取決於作品的目的或實用面向的。《影像

53 同註 12（中文版），頁 34。本書譯者提及「阮籍大醉六十日推辭婚姻」可被視為這類事例中的大典型，而顧凱之的「以柳葉自蔽」則可算是小典型。

54 E. H. Gombrich, "Tradición y creatividad," *Anales de arquitectura* 2 (1990): 46.

55 同前註，46~48。在台灣目前的藝術創作或設計環境中亦可察覺到類似的現象。在一次與建築師暨建築設計學者安郁茜教授的會晤當中，她說道：「就某方面而言，台灣建築環境品質之低落亦源於社會大眾的需求、粗俗、外顯、浮誇之社會群性。」

國立臺灣大學學術期刊資料庫

運用》一書收錄了他撰寫的一篇文章，其名爲《祭壇畫的變革》（*Paintings for Altars: Their Evolution, Ancestry and Progeny*）。文中，他提到人們對祭壇畫的功能層面要求甚多，如此一來，即深深地影響到它的外觀形式變化，以及圖像安排。在十六世紀的宗教改革期間，祭壇畫家的手藝曾經在德國面臨消失的危機，因爲該國的新教徒們認爲祭壇畫有引其信徒崇拜偶像的危險。[56]然而這種情形卻未在荷蘭發生，因爲，按照貢布里希的說法，荷蘭地區的繪畫做了「生態保護」的工作，當地的畫家們懂得融入新的「生態壁龕」，再加上畫家們高超的繪畫技巧，使得該地的繪畫生命得以延續，並且深受人們的喜愛。[57]在前述的著作裏，還收錄了另一篇與藝術社會學相關的論述，這次探討的是有關歐洲中古世紀時期時，「生產者的供應」和「使用者的需求」在國際哥德風格的變革上扮演的角色。[58]在此，貢布里希再次指出藝術創作和藝術品是織融於社會中的互動關係的。十四世紀時，一些具自然主義風格的視覺表現深受群眾喜愛；這種視覺表達方式，在融合了當時宗教藝術對金與光輝的重視之後，醞釀出一種名爲「國際哥德風格」（International Gothic Style）的藝術。然而，這種藝術風格的產生，可證明對市場需求作響應，並非是藝術風格和品味的絕對定因：藝術家亦可製造需求或開創潮流，他們可以提供一些具吸引力的作品來製造需求，來促進需求。[59]我們可以將其視爲一種互動的過程。可是，我們亦可問道：這種風格爲什麼之後即沒落了？貢布里希認爲藝術家與消費者心理是造成上述的「國際哥德風格」衰退的原因。不斷地重複做一件事或看著同一件物品有可能會令人疲憊與厭煩，也就是說這會在創作者或觀者身上引起反應，接著，促使具體行動的產生。除此之外，貢氏還強調，新潮流的產生或新的市場

56 同註 4，48~79。

57 同前註，78。

58 同前註 80~107 頁。類似的的情形更是突顯於現代的工業設計領域裡更為顯著。請參閱註 43，頁 138。

59 這種現象亦可見於當今的產業，譬如，日本的新力（SONY）公司即是一個極具代表性的例子。新力公司的產品在目前已成為最優秀產品的同義詞，這與其精心的設計和獨特的設計宗旨息息相關。新力設計原則的核心概念是「創造市場」，不跟潮流，堅持獨創，且秉持誠信，從而達到創立有自己特色的產品面貌的高度。他們認為，設計要完全準確地預測市場和消費者的需求是不可能的，「因為——根據李硯祖的描述——新產品從開始研究到投放市場，需要相應的時間，而市場是變化不定的，容易形成錯位，喪失市場機會，因此，隨市場潮流的設計往往是被動的。『創造市場』即引導市場需求，取代『滿足市場需要』的舊模式。」請參閱註 11，頁 420。若想更進一步地認識新力公司的設計政策，請參閱：王受之，《世界現代設計》（Modern Design 1864-1996）（臺北市：藝術家出版社，1997），頁 351~360。

臺灣大學學術期刊資料庫

需求亦是促成風格改變的主要因素。

貢布里希舉出文藝復興時期建築大師暨建築理論家李奧・亞伯提（Leon Battista Alberti, 1406~1472）的藝術理念來證明上述的論點。他說，大約在西元 1430 年代，亞伯提於《論繪畫》一書中提出了新的藝術價值觀，他在此書中對於使用金來作畫這件事頗表不以爲然，因爲他認爲藝術家應該是「畫出金色」而非「用金來畫」。然而，新的互動卻也因此而展開。另外，北方的畫家們所發展出來的油畫技術，以及南方畫家提出的透視法，亦是讓群眾們覺得「國際哥德風格」似乎已經過時的原因，同時，透過這些新興技巧展現的作品，人們對「好品味」的看法也因此逐漸地改變。[60]

在《影像運用》一書的序言裡，貢布里希再次指出，在藝術風格或類別的形成與發展的過程中，社會環境的影響佔有舉足輕重的地位，此外，藝術市場內供應者與消費者之間互動的議題，亦是在探討風格或品味形成時，不可被忽視的要因之一。日後，當他在敍述漫畫史的時候，曾經提到，漫畫是在一個重視藝術技巧表現（artistic virtuosity）的環境中孕育而成的，它在一個民主社會中成長茁壯，並且以一種新聞媒體面貌存活於世。這些現象不外乎反映了社會情境對藝術造成的影響。但是，不論如何，我們都不應該忘記，藝術類別與風格皆是始於個人的自由抉擇，意即，由藝術家個人所發動的。[61]基於先前的分析，吾人認爲，藝術家個人的創作與社會壓力在藝術風格的形成過程裏，扮演著等量級的角色，因爲，光靠其中的一個構成因素，是無法促成

60 同註 4，107 頁。

61 同註 4 & 12（中譯本）。貢布里希於《理想與偶像》書中寫道：「(……) 藝術運動與藝術分期不同，藝術運動是由人發動的。一些人半途而廢，另一些人後來居上。每個運動都各有一些獻身者為核心，加上一群追隨者，還有一些狂熱份子。態度有別，變化各異。甚至，就個人而言，信奉上有各種不同的程度，在忠貞上也有各種有意無意的波動。那些在群眾集會上或者在復興者碰面時可以接受的東西，到了回家的路上就可能顯得荒唐不堪。」同時，他卻也對藝術家表現風格的動機質疑，他說道：「(……) 倘若某一個運動沒有獨特的標誌，沒有外部的特徵，沒有舉止言談乃至於服飾方面的風格，那也就不成其為運動了。可是，又有誰能夠探明促使個人採取其中某些特徵和風格的動機呢？採納某些外部特徵可能表示風格的轉變，可是又有誰敢在每一事例中斷言這轉變的完成呢？」此外，我們亦可於設計領域中有關風格創新與流行趨勢之間的關係觀察到累同的情形；官政能教授寫道：「在時序上來說，所有的『流行』產品在一開始時都是『獨特』產品。『流行』與『獨特』兩者乃是對比生成，而不是絕對形式，當產品漸次趨同於某種流行時，獨特也就不再存在。」請亦可參閱註 43，頁 139。

國立臺北大學學術期刊資料庫

相同結果的。[62]

至此，我們可以列舉貢布里希在處理風格的演變問題時，所依循的主要觀念和採用的分析工具，其中包含了有利的「生態壁龕」、對流行與社會價值具感受力的創作者和知音群眾、競爭遊戲的隱喻、風格變化自身導出的結果、科技的進步和技術膨脹、兩極化問題、重力場域、供應與需求暨二者間的互動效果等想法。的確，我們很難否認社會力量與社會價值在藝術風格的變化裏所占的重要地位。

此外，吾人覺得貢布里希的論點與法國社會學家皮耶．布赫迪厄（Pierre Bourdieu, 1930~2002）於 1968 年提出的「藝術場域」或「藝術情境」觀念極爲相近。[63]根據布氏所述，藝術情境的觀念是目前的藝術社會學者經常運用的分析方法。一般說來，在某些社會裏，存有一連串的自主情境，每個情境擁有屬於自己的運作規則，而且，這些情境彼此之間也會爲爭取某種資源而互相對抗或依賴。基於前述觀點，藝術情境可被視爲一個具結構特質的社會空間，藝術品和藝術價值即於此處產生。它是一個有組織的空間，在這之中，許多個體和群體根據自己的空間定位相互競爭，想藉著自身的表現來維護或扭轉現況，以及保持既有的價值觀。前述的既有，可看作已所從出的傳統、個人慣用的創作語彙、所處時空的風格識別等等事物。[64]當貢布里希提及有些「生態壁龕」是利於某些風格的發展時，他的用意即在於把社會環境與藝術情境連結。此外，知音觀眾的支持度，亦是他極欲強調的，因爲他認爲這些人的存在與否，會波及整個情境的內在構成。

藝術情境的結構和其組成因數是極爲繁複的，不同的成因與支柱點導致不

62 同註 4，10。這段文字簡扼地道出貢布里希對「情境邏輯」的看法。有關他對該觀點的詮釋，可參閱：E. H. Gombrich, “Sobre la interpretación de la obra de arte: El qué, el por qué y el cómo,” *RA. Revista de Arquitectura* 5 (Junio 2003): 13~20. 這篇文章首度發表於 1992 年 1 月 30。當年貢氏受邀至西班牙馬德里大學（Universidad de Complutense）的文哲學院以頒予他榮譽博士之殊榮。貢氏即在此典禮上發表了這篇深入淺出的論述。之後，由西班牙納瓦拉大學（Universidad de Navarra）建築學院於 2003 年 6 月時出版於《RA 建築雜誌》（*RA. Revista de Arquitectura*）中。

63 至於布赫迪厄的「場域」（field）一詞，曾少千教授認為布氏的場域概念是為了超越形式主義與結構主義狹隘的研究方法，打破主觀和客觀的兩極分野，使藝術研究能兼顧作品的生產和消費、歷史背景、社會關係等面向。請參閱：曾少千，〈藝術與社會學的交會：哈克與布赫迪厄的自由交流〉，《歐美研究》32 卷 1 期（2002），頁 55 & 56。

64 有關情境概念的發展，可參閱 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995)。至於「既有」一詞的詮釋，乃摘自官政能教授之設計論述；請參照註 43，頁 139。

臺大學術期刊資料庫

同風格的產生。舉例來說，美國當代藝術的重要學者黛安納．克蘭（Diana Crane），在她探討介於西元 1940 與 1985 年間的紐約藝術時，曾經指出共生或共存於同一時期的主導風格，擁有不同的支持者或觀眾群。例如，抽象表現主義（Abstract Expressionism）和極簡主義（Minimalism）的主要支持者是學院派評論家與紐約市內的重要美術館或博物館；反之，普普藝術（Pop Art），超寫實主義（Hyperrealism），以及新表現主義（Neo-Expressionism）的重要作品，卻大多收藏於收藏家或拍賣商之手。另外，具象派和以顏色爲主等畫家之作品，則多半由地區博物館和紐約的畫廊所收藏。[65]

事實上，貢布里希並未仔細地闡釋過布赫迪厄的情境概念，或解析情境的架構；但是，他嘗試去描繪藝術情境裡的一切運作力量。從這個角度看來，他的觀點與布氏的情境觀較接近，甚於霍爾德．貝克爾（Howard S. Becker）的「藝術世界」觀（Art worlds）。[66]布赫迪厄的情境論與貝克爾的藝術世界觀之差異處在於後者忽略了前者的下列看法：藝術的社會範疇是有如角力場，在這個場上，不同的角力者爲了爭得某種資源或地位，爲了捍衛某種價值觀或利益而搏鬥。有關前述的情境概念，貢布里希除了採用參賽者之間的競爭觀點之外，還注入了「遊戲」的隱喻來詮釋它。[67]

競爭與供需關係產生的效應，會在藝術情境中引起轉變的現象，有時候會引起想法對峙和利益衝突。就社會學的論點看來，藝術情境可被定義爲力場，各種合法與不合法的利益，主導與屈從之事物皆匯集於此。任何一項進入此範疇的事物，均會受其影響，受其牽制。如果有人想更進一步地瞭解藝術情境之內在結構，布赫迪厄或許會鼓勵他由該情境的萌生與變革開始著手；而貢布里希則可能會說：任何一件藝術品皆處於某個重力場，其中的一個主要力源即是作品自己所屬的或所認同的傳統。當然，這裡也會有兩極分化的現象出現，例如，創作者將依傳統之道而行或另闢新徑，似同於非「既有」即「決裂」之說。前衛藝術宣揚與既有的傳統斷裂，它提出的某些藝術價值觀，在十九世紀中期時的藝術情境仍是處於邊緣地帶的，但是，經過許多的奮戰之後，卻於二十世紀時高居主導地位，如成了布赫迪厄所稱的「合法事物」。

65 Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987), 35~41.

66 Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982).

67 同註 1，105~115。

臺灣大學學術期刊資料庫

至此爲止，我們不難看出貢布里希經常把他對「微觀社會」所作的分析與「宏觀社會」之面向交結一起。換言之，即是將藝術情境的各種組合力量與社會的政經活動相連結。早在西元 1966 年時，卡洛斯．金茲堡（Carlos Ginzburg）即指出，對於藝術現象和政治、宗教或社會史等之間存有關連的問題，貢布里希總以緘默的態度來面對。[68]事實上他並沒有說錯，可是，倘若我們從另一個較接近藝術家、較接近其作品與構成周圍環境的力量之角度來看的話，我們會發現，貢氏所作的微觀社會分析，對藝術社會史是有相當大的貢獻的。除此之外，他爲了解釋藝術沿變議題而提出的觀念與理論（如品味和風尚等問題），亦多半是從社會學觀點出發的。換言之，就此層面來看，貢氏的治學方法與社會學方法之間是存有相似之處的。

除了風格變革的問題之外，當貢布里希探討與品味相關的議題時，也是從近乎社會科學的角度切入的。他曾經對布赫迪厄之著作《差異面：品味判斷的社會批判》（*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*）加以反思。[69]這位法國社會學家證明了造成品味差異的部分因素，是與文化人口分佈層的問題息息相關的，貢布里希對此看法表以認同。然而，在有關美學的論點上，他的看法與布赫迪厄並不一致，其相異處在於：貢布里希並不贊同布氏提出的「在美學裏只存有絕對的相對主義（absolute relativisim）」之論點，此外，他還更進一步地指出，從步氏的社會科學觀點並不一定會推衍出這樣的結論。[70]貢氏認爲，品味或多或少是受制於社會環境的，有時候甚至於還會出現一些極端的現象，諸如我們也許會喪失自我的見解，而完全附和我們所屬團體之「群體觀點」。他還提到所謂的「洗腦」作用：有些時候，當我們說我們喜歡某種事物時，這或許正意味著那「某種事物」是我們所屬團體喜好的事物，因爲我們認同的團體喜歡，所以我們也喜歡。貢氏於《理想與偶想》一書中對此現象做了一番詳述，他寫道：

「無論哪一個團體，它愈熱衷於藝術，就愈善於強行灌輸思想；因爲在這樣的一個藝術圈子裏，喜歡錯誤的東西就像崇拜假神一樣，如果你被認爲在品

68 Carlo Ginzburg, “De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método,” *Mitos, emblemas, indicios* (Barcelona: Gedisa, 1989), 38~93 & 73~74. 如前所述，金茲堡持有的觀點與卡斯特諾佛暨柏克二人之看法極為相近。

69 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988). 另請參閱曾少千教授之論述：同註 63，頁 57 & 58。

70 E. H. Gombrich & Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes* (Madrid: Debate, 1992), 158.

臺灣大學學術期刊資料庫

味上達不到要求，你就通不過進入該團體的檢驗。根據這些可靠的事實來看康德（Immanuel Kant, 1724~1804），他的觀點就叫人難以理解了，康德認爲審美判斷完全『不帶功利』，完全自由，僅僅是以每個文明人願意喜歡什麼的信念爲基礎。人們很想知道，這是否有適用於康德這位《哥尼斯堡的哲人》（Sage of Königsberg）。是否就連他的偏愛也不受他那個團體的左右，不受他那個團體的『高雅品味』（good taste）的左右。他也許從來沒有觀察過審美感染力和社會感染力之間的連結關係，因爲他生活在一個封閉的環境當中，而且他也並不十分關注藝術問題。假如他關心藝術問題，他可能會有機會看到，整日爲衣食奔波的人，也具有『喜歡』『好東西』的可憐願望，以及所展示出來的既無標誌而又孤立的藝術品，因似乎無法融入任何一種先存的審美分類框架的緣故，所引起的焦慮感。與康德的見解相反，在這樣的情況下，『我喜歡它』的說法似乎實際上意味著：『我相信它屬於同伴們認爲好的那類東西，既然我愛我友，我也就愛它。』」[71]

雖然貢布里希並未明確地道出有哪些群體元素參與了這項競爭遊戲，也未以社會學的觀點將它們納入所謂的藝術情境結構中，然而他卻時常影射有哪些個體或群體會影響個人品味。他認爲人們常藉著所屬團體或所認同的人來突顯其品味，而這即是所謂的「社會考驗」（Social Test）。由此看來，我們的品味是否「得當」似乎完全取決於群眾的反應。

吾人認爲貢布里希的說法沒錯；的確，在這個無固定量度的藝術生態壁龕裡，創作者與觀者均可強烈地感受到重力場域的存在及其運行。貢氏一再地提醒我們切莫忘記審美觀多多少少是受制於社會環境的，然而，這項事實聲明不應導致我們完全屈從於「第一印象」之下，意即完全不將任何「視覺機會」賦予那些乍看之下不喜好的事物。貢氏描述了一段有關音樂家雨果．沃夫（Hugo Wolf, 1860~1903）的軼聞，藉以解釋前述的想法。這位奧籍作曲家相當地藐視布拉姆斯，舉例說來，當他聽到有人在宴會上讚揚布拉姆斯時，即整個人坐在琴鍵上，並以嘲諷的口吻說道：「我就是這樣彈奏布拉姆斯的。」（That is how I play Brahms.）但是，有一次他卻在聽了後者所譜的樂曲之後說道：「該死！

71 同註 12（中譯本），頁 136~137 頁。英文原文則請參閱註 12（英文版），86～87。有關康德（Immanuel Kant, 1724~1804）的「審美判斷」（Ästhetische Urteilskraft），可參閱：科普斯登（Fredekick Copleston），《西洋哲學史—第六卷》（台北：黎明文化事業公司，1991），頁 474~502；鄔昆如，《西洋哲學史》（台北：國立編譯館，1971），頁 454~455。

臺灣大學學術期刊資料庫

我喜歡它。」（*Teufel, mir gfalls.*）[72]這種一會兒罵一會兒捧的態度，可說是名利場上司空見慣的事情。在這類具意識形態的藝術運動裡，處於對立狀態的雙方，難免會激動和偏頗。

基於前段文字，吾人自問：立於藝術生態壁龕中的「審美」可以真的是無私利、無目的的嗎？看來，康德的假設似乎無法完全解決藝術家與觀者的煩惱與困惑。經驗告訴我們，你一旦決定參加某場對立式的運動，你就必須使你的行爲和某一方的主張一致起來，否則，你就得冒不愉快和自我矛盾的風險，也許，你也會因此而在你的同伴之間喪失支持或信譽。曾有學者幽默地說道：「在這種情境中，批評藝術最公正的人，有時倒是那些對藝術家不抱任何指望的人」。[73]

從另一方面說來，美學品味會影響某些風格或潮流的社會需求。在《名利場邏輯》的最後章節裡，當貢布里希談論有關音樂中的情境問題時，坦承喜愛莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791）與貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770~1827）的音樂甚於荀白克（Arnold Schönberg, 1874~1951）的序列音樂（serial music），同時他亦深知這種「個人喜好」，或多或少可能會促使本已居於劣勢的現代音樂家的情況更趨惡化，雖然他再三地強調這樣的結果不是他的本意。[74]換言之，了解觀眾的支持狀況，以及對品味有足夠的認知，是有助於理解風格之變革與延續的。由此觀之，貢布里希對藝術裡的品味與價值等問題確實深感興趣。此外，他對此議題的關注，也反映在一些有關原始藝術（Primitive Art）和原始主義（Primitivism）的文章裡。[75]

之前，吾人已略提貢氏在何種前提下接受布赫迪厄的品味觀；現在，我們則欲觀他如何看待英國學者法蘭西斯．哈斯克（Francis Haskell, 1928~2000）提出的論點。哈氏曾撰寫《藝術新發現》（*Rediscoveries in Art*）一書來探討

72 同註 12（英文版），88。類似的例子，我們可在晚明江南書畫家董其昌（1555~1636）的《畫旨》一文裡找到；請參閱註 12（中譯本），頁 31 & 32（譯者序）。

73 同前註，頁 32（譯者序）。

74 同前註（英文版），89。

75 E. H. Gombrich,, “The Dread of Corruption,” in *The Listener* (February 15, 1979): 242~245; “The Turn of the Tide,” in *The Listener* (February 22, 1979): 279~281; “The Priority of Pattern,” in *The Listener* (March 1, 1979): 311~350. E. H. Gombrich, “The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric,” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIX (1966, London). 就某種程度上而言，在西方藝術史的範疇內，原始主義可被視為隨著科技革新理念而產生的「極端分化」結果，因為並不是每個人對科技革新皆賦予正面價值。請參閱註 1，189~217。

臺大學術期刊資料庫

「品味」如何在歷史中擺蕩及轉換。[76]除了有關相對主義的論點之外，大體上說來，貢氏對此學者提出的觀點是讚賞有加的。貢布里希認爲，風格與品味的確是多樣化的，惟不能因此即以絕對的或極端的相對主義態度來看待藝術成就之議題。他曾提過，一位偉大的藝術家，不論觀眾喜歡他的作品與否，他仍舊是偉大的；換言之，偉大的定義並非取決於受歡迎的程度。他舉義大利文藝復興時期的威尼斯畫家提香（Vecellio Tiziano, 1485~1576）爲例，他說：「提香是一位偉大的藝術家，即使有一天沒人肯欣賞他的畫作。」[77]事實上，吾人並不打算在此深入探討貢氏的品味觀，因爲本文的目的僅在於試著勾勒出貢布里希並未忽略品味變換的問題；此外，吾人亦想提出，貢氏並未將深受藝術史學家與藝術社會學家重視的藝術評論之議題擱置一旁。

爲了突顯仿羅馬式藝術（Romanesque Art）如何以特殊的方式重現於西方歷史上，貢布里希特地寫了一篇關於此藝術風格的文章，並於文內做了詳盡的分析。[78]他主要想探討到底有哪些因素與價值促使這個藝術風格重現。大致上說來，捍衛該風格最早的人多半是以考古學家的身分出現，而非藝術史學家。他們捍衛的緣由並不是在於覺得仿羅馬式的建築物是藝術品，而是在於認爲該類建築物是中古時期的代言人。貢布里希指出，德國詩人哥德（Johann Wolfgang Goethe, 1749~1832）是替這種風格披上藝術價值的功臣之一，因爲他曾於自撰的文學作品裡試著描述仿羅馬式藝術作品的美學特質，儘管具此風格的繪畫與雕塑仍須等到十九世紀末時才真正地再度受人重視。貢氏認爲，它復興成功的部分因素，應歸功於當時視覺藝術中的寫實主義已處於危機狀態。根據克羅齊（Benedetto Croce, 1866~1952）撰寫的「所有的歷史皆是當代史」這句名言，貢布里希指出：「品味與藝術史學家所作的批評，是無法與其所處時代之藝術觀脫離關係的。」[79]例如，二十世紀下半葉時，不少建築師開始欣賞仿羅馬式藝術的建築師們對內在空間的處理方式，這種現象不外乎反映了現代建築對功能主義的熱衷。那些古老的建築物呈現的力感和簡潔度深獲現代建築修復家的喜愛；這些人試著重現仿羅馬式建築的原貌，主要是想使人能夠觀羨

76 Francis Haskell, Rediscoveries in *Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* (Oxford: Phaidon, 1976). **貢布里希為此著作寫序，且於文內讚揚了哈氏的見解；請參閱註** 28，160~167。

77 **同註** 70，156。

78 **該文章之標題為** “From Archaeology to Art History. Some Stages in the Rediscovery of the Romanesque,” *Taidehistoriallisia Tutkimuksia. Konsthistoriska Studier* 16 (1995): 91-108.

79 **同前註**，106。

臺灣大學學術期刊資料庫

其明晰的建築結構，並從中體驗其獨特的美感。[80]

貢布里希對於品味和風尚是如何影響藝術史之課題所表的關切不斷地出現於他的論著之中。在一篇名爲的《爲多元論辯護》（*A Plea for Pluralism*）文章裡，他再度寫道：「不可否認地，藝術界裡的風尚是與藝術家和藝評家們的品味變換息息相關的。」他覺得藝術史中的某些「運動」，可被當作是風尚或潮流的「思維化」結果。譬如說，我們不難發現沃夫林的「形式分析」論與他忽視作品主題（subject-matter）之間，存有某種奇妙的關連。面對一幅拉菲爾（Raffaello Sanzio, 1483~1520）的聖母像，沃夫林或許會說：「在你們看到聖母圖像之處，我看到了一個等邊三角形，而這也是你們應該看見的，或者是你們該力圖看到的東西。」我們姑且不論沃夫林是否在意此三角形具有象徵意義與否，很明顯的，他想傳遞的訊息，似乎是三角形本身所帶有的形式價值，以及這種幾何形式可能呈現的視覺效果，換言之，沃氏所探討的內容較屬視覺心理之範疇。但是，隨著超現實主義日益盛行的結果，人們或許會道出以下的評論：「在你看見等邊三角形的地方，我看到的卻是意蘊豐富的象徵典故，同時我也正想讓你能夠看見它們。」[81]

貢布里希不否認他自己曾數度受到智識思潮與風尚的影響，比如說，他曾採用了沃氏的「形式分析」方法來解讀朱里歐．羅曼諾（Giulio Romano, 1499~1546）的矯飾主義建築。之後，由於華柏格學院的文化環境所致，再加上新的研究方法盛行，諸如在當時的學術環境中居主導地位的圖像學（Iconology），他開始以新柏拉圖主義（Neo-platonism）的思想來詮釋義大利文藝復興時期的畫家波提且利（Sandro Botticelli, 1445~1510）之作品。他甚至於還指明這類的影響依舊殘存於他後期的著作之中。他說：「如果不是因爲受到當時盛行抽象藝術的時期對這些議題極爲關注的緣故，誰曉得我是否能寫出有關再現（representation）和裝飾（decoration）的文章。」[82]事實上，貢布里希並不覺得這些影響一定具有傷害。他認爲，對這些思潮持有某種程度的感受度，或許會對治學方法有所助益，尤其是當這種感受度能夠提醒我們：在現有的「過去空間」裡，隱藏著許多值得令人省思的問題。[83]

80 同前註，107。有關仿羅馬式建築的空間觀，可參閱 Bruno Zevi，《如何看建築》（*How to Look at Architecture*）（臺北市：田園城市文化，2001），頁 94~97。

81 同註 12（英文版），186；或同註 12（中譯本），頁 315。

82 同前註（英文版），187。

83 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、創作者的精通與觀者的信任感

貢布里希還提出了「藝術卓越」（artistic excellence）和「精通」（mastery）的觀念，並說明它們傳達異於品味一詞的意涵。我們之所以特別把「精通」這觀點提出來討論，主要是因爲它與貢氏對藝術社會學的看法有著極爲密切的關係。對他說來，品味是主觀的，它受限於某些社會條件，並且還會隨著歷史朝代的變換而異。儘管如此，他仍堅持超越時空限制的藝術成就是存在的，並且是客觀的；更甚的是，此客觀因子並不會因前述的種種變換現象而消失。由此，我們可隱約觀出，對貢氏而言，「精通」此問題與風格問題同樣重要，甚至於可說，前者的是比後者更重要的。「精通」乃是貢氏藝術理論中之核心思想，這個詞不僅意指著技巧的純熟，同時還暗示著價值和品質的存在。事實上，分析他對藝術品質所持有的態度並非易事，因爲他是由不同層面切入此議題的；所以，我們似乎也應該從不同的層面來接近它，認識它，進而理解它在貢氏心思中的真正涵義。[84]

大致上說來，貢布里希並非站在藝術家或其作品的角度來探討「精通」這項議題，而是從某一段時期或某個地域的整體角度出發的；易言之，貢布里希採用了概化觀點來解析存於「精通」與「藝術生態壁龕」之間的關連。西元1967 年時，他寫了一篇關於文藝復興時期的藝術評論。他於文內提到，該時期的畫家及藝術理論家邱吉歐・瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511~1574）認爲，十五世紀的佛羅倫斯城（Florence）之所以能成爲藝術重鎮，且能達到如此高的藝術創作水準，主要是因爲當地享有自由風氣，藝術家之間有著劇烈的競爭，還有此地的評論家對藝術作品的要求甚高，此外，再加上藝術家本身擁有進取不懈的精神，這更是促使該城的創作環境令人傾羨的主因之一。貢氏在這篇文章裡特別突顯瓦薩里所作的「社會學分析」（socialogical analysis），以及這位十六世紀的藝術家如何重視「創造力」和「精通」等決定性條件。[85]在《藝術史與社會科學》（*Art History and the Social Sciences*）這篇文章裡，貢氏指出，不論是遊戲或藝術，二者皆需要某種社會氣氛與傳統爲其基石，才可造就出能與真實、純熟的技巧相匹配之高水準文化。但是，他還補充說道，我們不應急躁過

84 請參照註 1，253~272。

85 E. H. Gombrich, "El estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento: textos y episodios," *El legado de Apeles* (Madrid: Alianza, 1985), 205~232 & 214~218.

臺灣大學學術期刊資料庫

度，才不致於將個案誤視爲通則。[86]

貢布里希寫道：「在關於佩魯吉諾（Perugino, 1445~1523）的傳記中，瓦薩里對佛羅倫斯（Florence）的情況給出了一個充分的社會學分析；他試圖用競爭精神來闡明佛羅倫斯傳統的卓越特質，認爲退出這種令人緊張的環境是佩魯吉諾退步的原因。但是，在這裡和在平常一樣，我們必須要警惕起來，以免社會情境邏輯使我們把只不過是對某種特定發展的解釋當作一條規律。在後來幾代佛羅倫斯藝術家和贊助者身上這種競爭精神並未衰退；反之，它倒是遞增無減，例如：本佛努托．切利尼（Benvenuto Cellini, 1500~1571），巴喬．班迪內利（Baccio Bandinelli, 1493~1560），甚至瓦薩里本人，都熱衷於競爭，熱衷於炫耀他們的技藝。那麼，爲什麼在奧林匹克山上給他們較低的地位呢？爲什麼人們對手法主義（Mannerism，即矯飾主義）的風格和對這些老練的藝術家的新評價表現出興趣時，卻沒有任何人因此而宣稱巴喬比米開朗基羅對我們的功績更卓越呢？」[87]

儘管貢氏不甚贊同把研究社會科學的方法套用於藝術史學上，但是這絕不表示以社會學之觀點來闡釋藝術價值或藝術創作現象即是完全錯誤的，因爲它終究道出了許多事實，雖然是一種不完整的、片面的事實。[88]他爲此問題做了如下的解釋：「正是當我們接觸到和價值有關的問題時，接觸到現在和將來都對藝術史學家至關重要的問題時，我認爲，社會科學家會不得不拒絕插手。他不習慣被問及他所研究的宗教信仰是否真僞，而且同樣不能說出讚美一種風格或者一個大師是否比讚美別的風格或者大師更有道理。」他繼著說道：「作爲社會科學家，他不能離開社會證據，而就其實質而言，這種證據與價值不會有任何關係。簡而言之，社會科學家總能告訴我們誰是前十名；但他卻不可能挑出前十一名。正像我們所知道的那樣，前十名的選擇是根據真實的或者冒充的

86 同註 12（中譯本），頁 251~257。

87 同前註，頁 255~257。

88 從某個角度上說來，社會科學可說是一種仰賴規則性觀察、統計與數字運算的科學，藉由客觀的數據統計的分析與歸納的方法，因此，所謂的客觀性也得以存於問題的推演的過程中。然而，在藝術創作現象中，參雜了許多無法數字化的成分，如個人的態度、情緒或心情等等。誠如建築師暨建築設計學者安郁茜教授所述：「(……) 創作過程中，真正的關鍵因素往往是『態度』。而態度是由什麼組成的呢？它牽涉到我們每個人的歷史背景、經驗、環境感知、記憶、細微的聯想、推理，以及一個我認為是最難紀錄，但卻確實存在的東西：那即是『情緒』(mood) (……)。」請參閱：安郁茜，〈空間演化之數位變革命〉，《2002 數位化設計環境之建構與應用研討會》，2002 年 11 月 8 日，臺北市，實踐大學。

臺大學術期刊資料庫

銷售統計；選擇前十一名則是根據往昔的表現成果（past performance）－還根據信心（faith）」[89]

在以社會學的觀點來闡釋藝術價值或藝術創作現象之時，貢布里希認爲擁有一群具批判精神的聽眾是非常重要的。這批觀眾必須是一群具有判斷力的藝術愛好者，並能做出有相當水準的評論。這類具深度的評論是不容許藝術家們苟同，不容許他們輕意地妥協；此外，這類評論會要求藝術家們做出更好的作品。另外，若我們想於此提及「傳統」在這情境中所扮演的重要角色，我們則不應該忘記消費者、贊助者或客戶等等，亦是參與藝術價值評斷場景內的主要人物。[90]

總之，藝術的興盛與否，全靠藝術家在面對一個要求極高且具批判精神的環境時，是否具有足夠的能力來對其做出妥善的回應。已故的文化社會學者暨文化史學者維陶塔．卡沃里斯（Vytautas Kavolis, 1930~1994）曾對此問題做了深入的探索，他於《在藝術那方的歷史。藝術興盛中的社會律動》（*History on Art's Side. Social Dynamics in Artistic Efflorescences*）一書中，即問及存於社會律動的週期性與藝術興盛時期之間的關係。[91]

當卡沃里斯談論政治條件與經濟週期時，指出了藝術創作力的盛期經常遇著繼重要的政治活動之後－如戰爭或革命－而產生的社會安定期，或者是碰上經濟穩定與富裕的時期，儘管藝術創作力通常會於較長的社會安定期或在緊湊的經濟活動時稍減。我們不打算在此探討卡氏理論的可行性。我們只想突顯貢布里希是如何從社會學觀點出發來觀看這一個課題，雖然他所做的只不過是一種微觀的社會分析，僅聚焦於藝術生態壁龕的內在條件。反之，卡沃里則是由宏觀的角度來推演此問題，試著找出在歷史的流程中，到底有哪些社會律動的外在力量影響了藝術生態。當然，如果有人能夠提供出一個更令人滿意的答案，來解釋這麼多的社會條件與藝術生態內含的特別條件到底是如何融合爲一的話，將會是個好消息。貢布里希自認研究此課題並非易事，因爲他深知這裡頭有太多的變數。[92]

89 同註 12（中譯本），頁 257。本人覺得文中的"faith"一詞似應譯為「信心」或「信任」，如此較能更確切地傳達貢布里希的原意。

90 同註 54，43。

91 Vytautas Kavolis, *History on Art's Side. Social Dynamics in Artistic Efflorescences* (Ithaca: Cornell University Press, 1972).

92 同註 54，39。

臺灣大學學術期刊資料庫

吾人之前曾經談過，在藝術生態壁龕中，良性的藝術競爭和具好眼光的觀眾之驅動是有助於偉大藝術成就之促生。然而，我們也別忘記，那些觀眾是有可能犯錯的，他們有可能遭智識潮流或名利的矇蔽。對此觀點，貢布里希持相同的看法；他曾提及，類似的情況也發生於十七世紀末期的荷蘭。當時，帶法國風格的服裝相當地流行，然而，當地的傳統服飾卻也因此逐漸地沒落、消逝。這種情況似乎也正重現於我們身處的時空之中：對科技進步的盲目崇拜，似乎也對傳統藝術的延續造成某種程度上的威脅。[93]

總而言之，若想了解貢氏到底是從哪個角度來鼓勵社會史學家與社會學家替明顯的品味變化和藝術家聲譽的起落加以分析，前幾段的文字敘述可說是極爲重要的；然而在接受並鼓勵這類闡析的同時，他還極力表明其個人無法認同以絕對的相對主義之觀點，來探討與藝術價值和藝術成就相關的課題。先前，我們已略述他如何檢視哈斯克的論點：他透過「提香是一位偉大的藝術家，甚至於到了沒人肯欣賞他的畫作的那一天」此句話來表明立場。他還提到，沒人是因爲米開朗基羅有名而稱他偉大；反之，他有名的緣故是因爲他偉大。[94]換句話說，不論是評論家也好，或是懂藝術的人也好，他們都有可能犯錯，而犯錯的原因可能是在於忽略了創作者爲了回應外來的評論而產生的藝術成就。聲望的高低是可以衡量的，是起伏不定的，有如人的體溫，此外，它還會受到時尚與社會壓力的左右。不論周圍環境的溫度爲何，「聲望量溫計」必須放對地方，它必須置於靠近藝術作品與藝術家之處，而非藝術家的名氣。

如前所述，貢布里希認爲社會學者可以分析藝術排行榜上的前十名，因爲此排行榜上的名字會隨著時尚、變換，喜好或市場的壓力而變換；可是，他們似乎不應該承諾第十一名應歸誰所屬，因爲這並非他們的職責所在。藝術史是一種價值的歷史，一種成就的歷程；社會學者應該做的是分析社會現實，而非在於評價作品，更不在於指出哪些藝術特質是值得崇尚的。乍看之下，雖然我們會覺得貢布里希的治學態度過於嚴謹，或過於封閉，然而，有趣的是，如果我們換從社會學角度來評待他這種取向的話，我們會發現他的說法是正確的，至少有些社會學者們是這麼認爲，譬如說，娜塔莉．海尼希（Nathalie Heinich）。這位學者指明社會科學應是一種避免做藝術價值判定的科學，這並不是因爲社會學者不准評價作品，而是因爲即使他做了，亦不會有太大的成

93 這個問題亦受到貢布里希的關切；請參閱：E. H. Gombrich, *Temas de nuestro tiempo* (Madrid: Debate, 1997), 72.

94 同註 12（英文版），167。

臺灣大學學術期刊資料庫

效，況且這也不是他的專業領域。[95]

之前我們曾提到，貢布里希反對所謂的「絕對的相對主義」，然而，他究竟如何證明客觀的卓越是存在的呢？這裡所謂客觀的卓越是一般人所稱的技藝高超，抑或是學院派所稱的藝術準則（artistic canons）？事實上，貢布里希並沒有針對此議題理出一套具系統性的說法以藉其評斷作品的好壞，雖然他寫了許多相關的文章。關於此點，僅需翻閱他與昆廷．貝爾（Quentin Bell, 1910~1996）之間的往來書信即可證實，這兩位學者在那些信件之中討論了許多與視覺藝術的準則和價值有關的問題。貢氏於字裡行間道出了一些有趣的論點，而這些論點是與社會科學無直接關連的。例如，他於 1975 年 5 月 13 日給昆廷的回信中透露，他是立於信任感（trust）、信心（faith）與期許（hope）的土地上來碰觸藝術準則的議題。貢氏的論點除了獨特暨有趣之外，亦於字裡行間透露出，他評論藝術品的方式是深植於人本的軸向之上，是極富人性的：

「這種準則並不是像社會階層的次序一樣。我敢肯定，你說的關於凡．代克（Anton Van Dyck, 1599~1641）和魯本斯（Peter Paul Rubens, 1577~1640）誰更偉大的討論，也是我們文明的一個部分，我並不認爲它與我的主張相逆。每個宗教的信仰者都有自己不同的上主和神。我相信凡．代克和魯本斯兩個人都是偉大的大師。通過移情我們能夠理解那些認爲魯本斯太粗魯的人。我真正想要說的主要論點是，我們不能從零開始。不管是社會科學家還是業餘愛好者，只要他想了解藝術史，他都得使用這些『方針』（guidelines）（可怕的詞！）。（……）順便說一句，我毫不懷疑阿佩萊斯（Apelles, S. IV B.C. ）是位偉大的大師，我根據信任感來接受他，就像我根據信任感來接受許多別的事情：如米太爾德（Miltiades, d. 489 B.C.）是位好將軍。我怎麼知道他是位好將軍呢？我根本不知道。我們不能馬上去檢驗每一件事（這是我觀點的一部分）。儘管我不能像德．皮爾（Roger de Piles, 1635~1709）所試圖做的那樣，通過打分的方法來證明米開朗基羅的偉大，但我卻能憑藉信任和希望選其做我的準則（如我所寫的那樣）。很遺憾你認爲他的奉送素描那樣糟糕。我認爲他的夸拉泰西（*Quaratesi*）畫像令人陶醉。當然，米開朗基羅熟練的技巧中也有某些令人反感的東西，但是我的反感與我的『喜好』並無多少關連。」[96]

95 Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* (Paris: Minuit, 1998), 13.

96 同註 12（英文版），171；或同註 12（中文版），頁 282。大陸譯者把“trust”一詞譯為「傳說」，然而，本人則將其譯為「信任感」，因為後者似乎較接近貢布里希的原意。不可否認地，貢布里希採用的判斷方式是具有冒險性的；即使判斷者是位博學誠信的

臺灣大學學術期刊資料庫

在上述的文章暨其它相關論著中，貢氏坦然地指出他是把信任感、信心和希望等行爲納入評斷作品的準繩之中，然而這並不表示著他的治學方法是以盲從爲出發點。在吾人看來，他所指的「信任」和「希望」是一種基於喜好、愛、思考與信任感的信心和希望，而非一種不帶理智成分的信任與期望。根據人類的經驗看來，人與人之間存有信任感與否，是與對人的認知度及認同度緊密相連的，而認知與認同這兩種行爲過程的內在構成因素即涵蓋了觀察、解析、釋義、推演與決定等行爲動作。易言之，即是「接受訊息者」對於「傳遞訊息者」的信任度受後者的人品（human qualities）和過去的具體表現等事實影響。然而，我們仍舊不應忘記，對貢氏而言，在評斷作品的卓越時，最主要的考量仍在於之前所提的創造力與精通，儘管這兩項能力不是判定作品卓越度的全盤因素。[97]

貢布里希認爲，唯有當我們把藝術作品置於創作者所處的創作情境中，才能適當地評量一些屬於特定時空的問題。這種想法使他不至於被捲入藝術評論中常見的絕對相對主義或絕對主觀主義。他視藝術史如藝術問題解答史，在這條藝術行徑上，我們可觀察到各個時期的藝術家如何解決所面臨的藝術問題，我們也學習到如何去珍惜這些解決之道。西方藝術最常追尋的目標之一乃是「再現自然」，所以，誠如貢布里希所言，早期的藝術史學者是根據自然再現中的科技演進情況來發展這門科學，因爲這是他們的文化所認同的，亦是該文化的典型。然而我們也曉得這些典型是不定數，它們會隨著時間而有所變化。[98]因此，我們會對十六世紀的義大利畫家拉菲爾和西班牙黃金時期的畫家維拉斯加斯（Diego Velázquez, 1599~1660）的作品要求某種程度的「寫實」

專家，在做決定之時，難免也會有偏差的狀況發生。至於皮爾所用的「藝術衡量法」，他自己曾於《畫家的天秤》（Balance des Peintres）一書中解釋使用該方法的動機；他說道：「我這樣做與其說是為了消遣，倒不如說是為了把別人吸引到我的觀點上來。人們在這個問題上的觀點太不一致，無法決定誰是唯一正確的。」（J´ai fait cet essai plutôt pour me divertir que pour attirer les autres dans mon sentiment. Les jugements sont trop différents sur cette matiere, pour croire qu´on ait tout seul raison.）同註 12（英文版），180；或同註 12（中文版），頁 296。

97 同註 1，254~259。同註 12（中譯本），頁 302~310。亞里斯多德與聖．多瑪斯．亞奎納（Saint Thomas of Aquinas）兩位學者均持有類似的看法，他們認為藝術的價值是取決於作品本身，而作品乃是藝術家的認知、創作力與技巧具像化。Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol. II (The Hague: Mouton, 1970), 254。亦請參照亞奎納之著作：Saint Thomas of Aquinas, *Summa Theologicaa* (Westminster: Christian Classics, 1981), I-a II-ae, q. 57 a. 5 ad. 1.

98 同註 93，73。

臺灣大學學術期刊資料庫

（realism），因爲其乃這些畫家的創作指標之一，也是當時的藝術所追求的目標之一。但是，我們不能以同樣的準則來評量仿羅馬式藝術或康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866~1944）的抽象藝術，不然則會是件相當不公平的事情。總之，並不是所有的藝術問題和解決之道皆具有相等的難度與複雜度，而且它們也未必都稱得上是某特定傳統中的價值判斷之基準。我們似乎不應該忘記，大多數的藝術家僅在某些方面有著熟練的技巧，而非樣樣精通。這一現象意味著我們有基於特定情境來談論這個問題的必要。貢布里希經常使用「遊戲」之隱喻，其用意在於欲透過它來闡釋有關藝術品質、風格、創作與靜觀等議題。他指出了許多種遊戲種類，就好像有各種傳統、典型或藝術類別一樣；而且，在每一種傳統、典型或藝術類別裡，猶如身置於一場遊戲般，或許並非每場回合均令人拍手叫好，但總有出現某個精采回合的可能。[99]

貢布里希坦承，當他說 A 藝術家是比 B 藝術家來的優秀時，他有時卻無法找出充分的理由來解釋爲什麼 A 比 B 好。[100]他於晚期的論述裡指述其乃信心之問題：「藝術評論是與信心相關聯的：我相信米開朗基羅是優於達利（Salvador Dalí, 1904~1993）的。但是，我卻無法證明我的看法。」[101]他還說，唯有在存有傳統、存有準則的文明之中，才能評判作品的好壞；唯有在相對應的情境中，仔細研讀過這兩位藝術家的每件作品之後，才可能找出一些蛛絲馬跡來驗証他的觀點。事實上，他的用意並不是在於想證明誰比較好，而是在於澄釋到底哪些藝術成就是偉大的。對那些熟知貢氏想法的人，應當十分明瞭這位學者心目中的藝術成就或價值是深植於歐洲古典傳統史之中的。換句話說，儘管有其它遊戲的存在，他最喜歡的「遊戲」依舊是「古典傳統」的遊戲。他認爲想要在我們觀者身上找到一個秤量偉大作品的均衡點似乎有點困難，因爲天秤的兩端各擺著我們覺得過於簡明的東西，以及我們覺得難度過高的事物，而這兩樣客體的重量卻又不相上下。難道這不正是那「異中求同」的古典原則嗎？在他的想法裡，傑作是經的起時間考驗的，它把某一種教人辨認價值的系統具體化了，是做比較工作時所需的準則；它是卓越的指標，是所謂的藝術巔峰。有趣的是，就某種意義上說來，傑作並非受我們考驗，反之，是傑作在考驗我們。[102]

99 同註 1，105~115。

100 同註 93。

101 同註 70，154。

102 同前註，167。

臺灣大學學術期刊資料庫

另外，貢布里希還提到：藝術傑作通常會強烈地顯現某些普世性價值。舉個例子來說，當他觀看拉菲爾爲「雅典學園」壁畫所繪的素描時，內心產生了悸動，因爲他在那幅預備作品中，看到了某些超越時空限制的價值，如人性特質，人與人之間的微妙關係，情緒的細微變化……等等。[103]但是，詹姆斯．艾克曼（James S. Ackermann）卻不贊同貢氏的這個說法。艾克曼認爲某些作品確實會引起某些觀者的共鳴，不論是從價值見解上來說，或是由情緒層面上來看；然而，我們卻不能因此即馬上導出「這些作品呈現的價值、見解與情緒都是超越時空範疇」，或者立刻作出「這些價值是具有普世性的」諸如此類的結論。艾克曼認爲，作品當中所涉及的某些屬道德層次的價值，或屬美學層次的價值，其中有部分是受到社會生態或社會情境影響的。[104]然而，誠如吾人於本文第三章所述：社會生態或社會情境之影響力並非是絕對的，因爲，在這個壁龕裡，價值觀的持續或轉移終究是與創作者或觀者的認知及其自由抉擇脫離不了關係的。

五、結語

在經過前述的層層闡述與釋疑之後，我們似乎已將貢布里希對於藝術社會層面的關切顯現出來。從藝術社會學的角度看來，貢氏提出了許多引人深思的獨特論點。他對藝術社會學的認知兼具內轉向度觀和外擴向度觀，乍看之下，既矛盾又雜散，但卻不失其合理性與完晰度。接著，我們將試著爲貢氏的藝術社會學觀簡扼地作如下之總結，以更切要地釐定梗脈。

就貢布里希的想法而言，創作者乃情境中人，意即他生活於特定的時空座標內，其間交融了與自身活動相關的各類環境，而對創作者來說，其中最直接的環境乃是俗稱的「藝術環境」。一種對演的關係存於創作者與其活動場域之間：前者不但受制於創作環境，亦可影響創作環境。若欲從空間關係替此現象加以命名，則可將其稱爲「藝術生態壁龕」；然而，如基於整個人類行爲場域之立場來看，這個「藝術生態壁龕」亦只不過是存於其中的一個有機體，並有其相對應的情境，彼此相互牽涉，繼而使其他的生態壁龕浮顯而出。

不論這些生態壁龕的屬性爲何，情境中人均爲決定壁龕的內在延斷關係與

103 “Critical Response,” *Critical Inquiry* 5. 4 (1979): 794.
104 同前註，798。

臺灣大學學術期刊資料庫

運向之首要關鍵。貢布里希堅信創作者可藉由自身擁有的價值觀、創造力和熟練的技巧來改變風格與潮流，來創新品味與藝術價值。任何「時尚」皆始於「獨特」，儘管後者會因轉化成流行的趨勢而沉寂於前者。至於作品的卓越性與價值，如僅僅根據那些具統計性質的社會學方法來加以評定，往往會把一些存於創作者、作品與觀者之間的真切關係予以覆蓋，同時，體現於創作過程和賞析過程中的豐富人性轉折面亦可能因此而受輕描、淡忘，例如：情緒與考量的交錯、誠摯與否的掙扎、質疑或冒險的信任、拒絕和包容的原由、失望與期許間的曙光。

引用書目

王受之，《世界現代設計》（Modern Desgin 1864-1996），臺北市：藝術家出版社，1996 年。

吉爾松（Etienne Gilson），《中世紀哲學精神》（L´Esprit de la philosophie médiévale），台北市：台灣商務印書館，2001 年。

安郁茜，〈空間演化之數位變革〉，《2002 數位化設計環境之建構與應用研討會》。臺北市：實踐大學，2002 年 11 月 8 日。

李硯祖，《造型藝術欣賞》，臺北市：五南圖書出版社，2002 年。

官政能，〈論工業設計之問題關係及其展望〉，《實踐學報》，33 期，2002 年，頁 129~147。

科普斯登（Fredekick Copleston），《西洋哲學史—第六卷》，台北：黎明文化事業公司，1991 年。

---，《西洋哲學史—第七卷》，台北：黎明文化事業公司，1991 年。

貢布里希，《理想與偶像：價值在歷史和藝術中的地位》，上海：上海人民出版社，1989 年。

貢布里希，《藝術的故事》，台北市：聯經出版社，2000 年。

曾少千，〈藝術與社會學的交會：哈克與布赫迪厄的自由交流〉，《歐美研究》，32 卷 1 期，2002 年，頁 45-105。

傅偉勳，《西洋哲學史》，台北市：三民書局，1990 年。

鄔昆如，《西洋哲學史》，台北：國立編譯館，1971 年。

Zevi, Bruno，《如何看建築》（How to Look at Architecture），臺北市：田園

臺灣大學學術期刊資料庫

城市文化，2001 年。

Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

Bourdieu, Pierre. “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística.” *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971, 45~80.

---. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus, 1988.

---. *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama, 1995.

Burckhardt, Jacob. *The civilization of the Renaissance in Italy*. New York: Harper & Row, 1965.

Cardona, Carlos. *Metafísica del bien y del mal*. Pamplona: EUNSA, 1987.

Castelnuovo, Enrico. *Arte, industria y revolución.* Barcelona: Península, 1988.

Crane, Diana. *The Transformation of the Avant-Garde.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

“Critical Response.” *Critical Inquiry* 5. 4 (1979): 793~796.

Crowther, Paul. *Art and Embodiment.* Oxford: Clarendon Press, 1993.

“Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke.” *The Listener* (December 27, 1973): 881~883.

“From Archaeology to Art History. Some Stages in the Rediscovery of the Romanesque.” *Taidehistoriallisia Tutkimuksia. Konsthistoriska Studier* 16 (1995): 91~108.

Furió, Vicenç. “Gombrich y la sociología del arte.” *La balsa de la Medusa* 51/52 (1999): 131~160.

---. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000.

Ginzburg, Carlo. "De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método." *Mitos, emblemas, indicios.* Barcelona: Gedisa, 1989, 38~93.

Gombrich, Ernst Hans. “The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. XXIX. 1966.

---. "Style." *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Vol. 15.

臺灣大學學術期刊資料庫

New York: Macmillan, 1968, 352~361.

---. *Meditaciones sobre un caballo de juguete: y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

---. "The Heritage of Apelles." *Gombrich on the renaissance*. Vol. 3. London: Phaidon, 1976.

---. "The Dread of Corruption." *The Listener* (February 15, 1979): 242~245.

---. "The Turn of the Tide." *The Listener* (February 22, 1979): 279~281.

---. "The Priority of Pattern." *The Listener* (March 1, 1979): 311~350.

---. *The sense of order: A study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon, 1984.

---. *Tributes: Interpreters of our cultural tradition. Ithaca, New York: Cornell University Press*, 1984.

---. *El legado de Apeles.* Madrid: Alianza, 1985.

---. *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*. London: Phaidon, 1985.

---. "Tradición y creatividad." *Anales de arquitectura* 2 (1990): 32~51.

---. *Ideals & Idols: Essays on values in history and in art*. London: Phaidon, 1994.

---. *Art and Illusion: a study in the psichology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1995.

---. *Temas de nuestro tiempo*. Madrid: Debate, 1997.

---. *El sentido del orden : Estudio sobre la psicología de las artes decorativas.* Madrid: Debate, 1999.

---. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication.* London: Phaidon, 2000.

---. "Sobre la interpretación de la obra de arte: El qué, el por qué y el cómo." *RA. Revista de Arquitectura* 5 (Junio 2003): 13~20.

Gombrich, Ernst Hans, and Eribon, Didier. *Lo que nos cuentan las imágenes.* Madrid: Debate, 1992.

Haskell, *Francis. Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France.* Oxford: Phaidon, 1976.

臺灣大學學術期刊資料庫

Hauser, Arnold. *The social history of art*. 4 vols. New York: Routledge, 1999.

Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit, 1998.

Kandinsky, Wassily. *De lo spiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996.

Kavolis, Vytautas. *History on Art's Side. Social Dynamics in Artistic Efflorescences*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

Kemp, Martin. "Seeing and Signs. E.H. Gombrich in Retrospect." *Art History* 7 (1984): 228-243.

Krampen, Martin. “Semiotics in Architecture and Industrial/Product Design.” Design Issues 5. 2 (Spring 1989): 89~103.

Lorda Iñarra, Joaquín. *Gombrich: Una teoría del arte*. Barcelona: EIUNSA, 1991.

Margolin, Victor, and Buchanan, Richard. *The Idea of Design*. Cambridge, Massachusetts: 1995.

"Michael Podro in Conversation with Sir Ernst Gombrich." *Apollo* (December 1989): 374.

Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. London: Macmillan Bookman, 1990.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *History of Aesthetics*. Vol. I. The Hague: Mouton, 1970.

---. *History of Aesthetics*. Vol. II. The Hague: Mouton, 1970.

Torre, Joseph M. de. *Christian Philosophy*. Manila: Vera-Reyes, 1980.

Woodfield, Richard, ed. *Reflections on the history of art*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1987.

Woodfield, Richard. *Gombrich esencial*. Debate, Madrid, 1997.

Yepes, Ricardo & Aranguren, Javier. *Fundamentos de antropología: un ideal de la excelencia humana*. Pamplona: EUNSA, 1998.

Zaera Polo, Alejandro. “Frank O. Gehry, Still Life.” *El Croquis* 45 (1990): 6~21.

臺灣大學學術期刊資料庫