

# 興大人文學報

Chung Hsing Journal of the Humanities

第七十四期 Vol. 74

中華民國一〇四年三月

藝術史學與展演史觀專輯

國立中興大學文學院

College of Liberal Arts, National Chung Hsing University

# 興大人文學報

第七十四期

---

出版者：國立中興大學文學院  
地址：402 臺中市南區興大路 145 號  
電話：886-4-22840316  
傳真：886-4-22856117  
電子郵件：clalib@dragon.nchu.edu.tw  
網址：<http://www.cla.nchu.edu.tw/index.asp?url=41&cno=12>  
出版日期：中華民國一〇四年三月(2025年3月)  
(原《文史學報》年刊 民國60年5月創刊 Vol. 1~31  
民國91年6月改名 民國95年3月改為半年刊)

---

\*\*\* 版權所有 請勿翻印 \*\*\*

GPN：2009105233

ISSN：1727-8562

# Chung Hsing Journal of the Humanities

## Vol. 74

---

**Publisher:** College of Liberal Arts, National Chung Hsing University

**Address:** 145 Xingda Rd., South Dist., Taichung City 40227, Taiwan, R.O.C.

**Telephone:** 886-4-22840316

**Fax:** 886-4-22856117

**E-mail:** [clalib@dragon.nchu.edu.tw](mailto:clalib@dragon.nchu.edu.tw)

**Website:** <http://www.cla.nchu.edu.tw/index.asp?url=41&cno=12>

---

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means without permission in writing from the publisher.

GPN : 2009105233

ISSN : 1727 – 8562

# 興大人文學報

(原名《文史學報》年刊 第一期~三十一期)

第七十四期

專輯論文：藝術史學與展演史觀專輯

國立中興大學文學院

中華民國一一四年三月(2025年3月)

臺灣 臺中

# 興大人文學報

第七十四期

---

發行人：吳政憲

主編：陳國偉

編輯委員：王鈺婷（國立清華大學台灣文學研究所）

皮國立（國立中央大學歷史研究所）

丘慧瑩（國立彰化師範大學國文學系）

林建光（國立中興大學外國語文學系）

周玟慧（國立東海大學中國文學系）

林淑貞（國立中興大學中國文學系）

侯嘉星（國立中興大學歷史學系）

湯凱喻（國立中興大學圖書資訊學研究所）

楊乃女（國立高雄師範大學英語學系）

（姓氏依筆劃排序）

專輯主編：趙欣怡

執行編輯：洪鈞元 康凱淋 鄭怡玲

刊名題字：陳欽忠

助理編輯：羅家昕 吳玉玲 陳誼芳 詹慧珍

助理：陳佑瑄 陳敬昌 張瑋翔

## 專輯主編的話

藝術與展演，作為人類文化歷史中相互交織、互為表述的兩大軸線，不僅構成藝術史書寫的核心素材，也為當代策展與觀眾互動提供豐富的詮釋脈絡。

《興大人文學報》第74期主題專欄以「藝術史學與展演史觀」為題，期盼從多元視角回應藝術類型不斷擴張與策展實踐深化的雙重趨勢，並透過藝術家研究、展演空間轉譯、數位策展發展等議題，連結國內外歷史與當代、文本與實作、藝術與科技之間的對話關係。

本期專欄共收到11篇主題文章賜稿，經嚴謹審查過程，最終收錄四篇學術研究論文，分別從數位典藏、當代藝術介入歷史敘事、中世紀宗教圖像空間詮釋、以及象徵主義詩學與觀看理論等面向，精準地回應了「藝術史學與展演史觀」的徵稿主題。這些論文不僅呈現了藝術與展演交會的多重可能性，更彰顯了藝術詮釋行為與歷史、媒介、觀眾之間的關係如何被再思、再造與再現。

首篇論文為邱誌勇教授以〈全球數位記憶生態下的虛擬典藏〉一文解讀立足於當代數位策展與文化記憶政治之交會點，深入探討在網路平台與數位轉譯主導的全球脈絡下，虛擬典藏系統如何參與建構文化記憶、界定歷史敘事的有效性與可及性。作者剖析多個國際虛擬策展案例，並反思數位典藏平台如何作為全球南方與邊緣文化爭取記憶主權的介面與交涉場域。此篇論文兼具技術與文化視野，不僅對數位博物館與虛擬展演的理論基礎進行再詮釋，也提出「典藏倫理」與「策展責任」作為未來展演實踐不可忽視的核心議題。

第二篇鄭庠研究生執筆之〈「歷史·當代」的形象操演：關於將至歷史檔案的當代藝術〉係以2021年由臺北當代藝術館舉辦、陳貺怡教授策展之《歷史·當代》(Chrono-contemporary)回顧展為題，聚焦當代藝術如何以影像、裝置與行為等形式介入歷史材料的詮釋行動，探討當代藝術家如何透過「操

演」(performativity)與「重組」(reconfiguration)的創作策略，回應殖民、戰爭與國族記憶等歷史議題。文章細緻分析了藝術家在面對國家檔案館、新聞影像與民間歷史素材時所展開的創作對話，指出當代藝術實踐不再僅是詮釋歷史的輔助工具，而是一種批判性的歷史書寫行動。本篇論文強調「形象如何工作」(how images work)這一關鍵問題，突顯藝術不僅回應歷史，也生產歷史敘事的認知框架。

第三篇是蘇信恩助理教授所撰寫之〈宣道·空間·論壇：從安基利科修士聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視圖與多元觀眾的對話關係談起〉則別開生面地從中世紀宗教藝術與空間論述的視角切入，深入解析義大利文藝復興前期畫家安基利科修士(Fra Angelico)為佛羅倫斯聖馬可修道院所繪製的《基督受釘》錯視圖像(Crucifixion Pax)，並以空間配置與觀看導引為核心，揭示藝術品如何透過圖像配置與位置安排，引導不同層級觀眾參與神學意義的再認與反思。作者提出「圖像—空間—觀眾」三位一體的展演模式，並以當代展演理論呼應歷史宗教圖像之觀看實作，巧妙連結中世紀視覺文化與現代觀眾研究的思考。本論文亦延展至視覺素養、身體移動與儀式觀看等議題，展現藝術史書寫如何從單一圖像分析走向跨感知、跨觀眾的立體詮釋。

壓軸篇章由黃瓊瑩副教授以英文書寫〈Michael Field's Ekphrasis in Sight and Song〉(詩中有畫：論麥可·菲爾德《視覺與詩歌》中的藝作描述)提供一個橫跨藝術史、詩學與性別理論的精緻文本分析。Michael Field作為十九世紀末英國文學場域中少見的女性雙人詩人組合，其詩作《Sight and Song》試圖透過詩句對畫作進行語言再現，建立起觀看藝術作品的女性主體位置。本文以細膩的文本解析手法指出Michael Field如何透過古典繪畫之詩化語言(ekphrasis)，挑戰男性主導的藝術觀看規範，並與象徵主義的藝術形式形成詩—畫對映的辯證關係。此篇論文深具美學與政治層面的交叉意

涵，不僅重估詩學中的觀看實踐，也為女性觀看與藝術詮釋開拓新的批評路徑。

四篇論文雖各異其趣，卻共同指出東西方之藝術史與展覽史不應分置為獨立領域，而是應彼此參照、共構文化論述與感知經驗。不僅涵蓋歷史藝術文本的詮釋與當代展演實踐的策略運用，亦涉及數位技術介面與性別觀看權力的批判，形成一個橫跨時間軸與知識場域的對話矩陣，實為深化藝術史學與展演史觀融合的重要貢獻。期望本期特刊能作為藝術與展演研究者對話的平台，歡迎更多關注策展實務、展覽史書寫與多元藝術詮釋可能的學者持續加入對話。

特此感謝本期四位作者之研究與修訂心力，並致敬各位匿名審查人之細緻評閱，提供各項寶貴審查意見，讓各篇文章內容更臻完整豐富。以及期刊編務之順利推進亦仰賴行政團隊的協助與支持，在此一併誌謝。

**趙欣怡**

興大人文學報第74期專輯主編

國立中興大學數位人文與文創產業學士學位學程/圖書資訊學研究所副教授

# 興大人文學報

第七十四期

## 目次

專輯論文：藝術史學與展演史觀專輯

- 全球數位記憶生態下的虛擬典藏 ..... 邱誌勇 ..... 1
- 「歷史·當代」的形象操演：關於將至  
歷史檔案的當代藝術 ..... 鄭 庠 ..... 31
- 宣道·空間·論壇：從安基利科修士聖馬可祭壇主畫板  
前緣《基督受釘》錯視圖與多元觀眾的對話關係談起 ..... 蘇信恩 ..... 66
- Michael Field's Ekphrasis in *Sight and Songs* ..... 黃瓊瑩 ..... 116

附 錄

- 徵稿簡約
- 撰稿格式

## 全球數位記憶生態下的虛擬典藏\*

邱誌勇\*\*

### 摘要

人類文明出現有意識的儲存手段，歷經了口語表達、文字書寫、印刷複製、電子類比，到當前的數位訊號。如今，人工記憶的聯合生態環境以更縝密的方式將自然記憶(anamnesis)與人工記憶(hypomnesis)連結起來；而技術輔助記憶的手段，亦從根據記憶自身邏輯對記憶發布指令的「記憶技術」(mnémotechnique)轉化為以大規模技術系統或技術網絡來組織記憶的「記憶科技」(mnémotechnology)。以致，在此相對複雜的「後種系」生態中，記憶的工業化打破線性思考的空間路徑、擺脫人類固有的時間感知，人們的想像系統與神經系統亦透過通訊工業外延，以科技生成的結構建構世界的新體系。有鑑於此，本文以「全球數位記憶」為核心命題，透過對「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」與「蕭賀文計畫」兩件計畫在虛擬典藏概念下的創作實踐剖析，了解科技藝術家(團隊)對當代虛擬世代中數位人文意識的深刻觀察。藝術家們又如何透過當代數位科技作為記憶長存的手段，利用可複製性、可引用性與可重複性的記憶技術，將表演性作品的「一過性」，轉化為虛擬檔案形式，使轉換時間觀賞成為可能，並連結為數位時代的記憶生態系統。

**關鍵字：記憶科技、全球數位記憶、虛擬典藏、劉守曜獨舞數位典藏研發計畫、蕭賀文計畫**

---

\* 本文初稿以〈全球數位記憶生態下的科技藝術實踐〉為題，發表於「戰·世代：2022 文化研究年會暨國際學術研討會」，業經評論人意見修改而成。本研究為 109 年科技部專題研究計畫—「數位替身與沉浸式科技數位典藏創作實踐研究—以機械操偶「蕭賀文」為例」(科技部計畫，MOST 109-2410-H-007-003)，以及 112 年國科會專題研究計畫—「迎向虛擬媒介的考古學：從媒體型構與受眾感知的體現關係探析虛擬媒介的新物質主義」(國科會計畫，NSTC112-2410-H-007-071) 部分階段性綜整成果，特此聲明。作者感謝審稿委員給予本文修改建議，使文章更臻完整。

\*\* 國立清華大學科技藝術研究所專任教授兼所長、藝術學院學士班主任、藝術學院副院長、清華一台達傑出人才講座。

(收稿日期:113.03.19;通過刊登日期:113.07.23)

## 全球數位記憶生態下的虛擬典藏

人類的記憶從一開始就被外化。

~ Bernard Stiegler

我們生活在當下與檔案的同時性中：檔案成為當下的工作記憶。

~ Wolfgang Ernst

從200萬年前的石器時代開始，史前人類便以石器工作作為支持即時性記憶的手段，到了石器時代晚期，人類文明才出現有意識的儲存手段，歷經了從口語表達、文字書寫、類比時期，到當代的數位世代，人工記憶的聯合生態環境以更縝密的方式將自然記憶（anamnesis）與人工記憶（hypomnesis）連結起來；而技術輔助記憶的手段，亦從根據記憶自身邏輯對記憶發布指令的「記憶技術」（mnémotechnique）轉化為以大規模技術系統或技術網絡來組織記憶的「記憶科技」（mnémotechnology）。<sup>1</sup>以致，在當今社會中，人們經由數位技術所形構而成的生活景況已相當顯著。科技以當代物質文明中各種形式出現在常民生活中，更深刻影響著人們的日常生活、感官知覺與認知理解的方式，其中，書寫轉化到一個數位無涯的文本空間之中，將言說空間化，並將人自主的身體交給了數位科技自動化的機械裝置，數位媒體讓那些早已被淡忘的、衰落的過去復甦了。

數位的無所不在提供了一種視野，一種將資訊的稀有性從專家手上釋出的能力。這種以數位媒體、傳播網絡與檔案等媒介相互連結的傳布、覆蓋與立即性，產生一種前所未有的「連結轉向」<sup>2</sup>（connective turn）觀點，並導致了一種本體論的轉向，重新論述記憶是什麼？以及記憶的作用為何？它重啟（re-engineered）記憶，將記憶從傳統的檔案、組織與機構的桎梏中解放出來，透過一個串起大腦、身體、個人的、與大眾的生活之間的連結性，將記憶傳散（部署）至一個連續性的基礎上。

---

<sup>1</sup> Bernard Stiegler, "Memory," In W. J. T Mitchell and Mark B. N. Hansen eds., *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2017, pp. 64-87.

<sup>2</sup> Andrew Hoskins, "The Restless Past: An Introduction to Digital Memory and Media," in Andrew Hoskins ed., *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition* (New York: Routledge, 2018), pp. 1-2.

這開啟了各種新的方法，各種搜尋、分類、轉變、使用、觀看、遺失與傷害過去的方法，不僅監禁了同時也解放了人類的記憶與遺忘。

有鑑於此，本文以「全球數位記憶」為核心命題，透過對當代台灣科技藝術創作者(團隊)—「在地實驗」與「財團法人數位藝術基金會」—在「虛擬典藏」(virtual archive) 議題下之相關創作實踐：「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」與「蕭賀文計畫」，透過相關文化批判論述，剖析創作者如何以虛擬典藏的形式回應當代數位世代中人文意識，以及如何從自身存有的視角來談論生活景況、探尋自身與「記憶」間的關係，提問創作經驗中的記憶為何？又科技藝術創作者如何透過藝術物件組建而成的空間，以及可複製性、可引用性與可重複性的記憶科技，以過往在場的虛擬記憶構成當下的經驗，呈現已過去之知識文明的累積於此的紋跡，讓觀者遙想過去歷史。

## 一、從記憶、記憶技術到記憶科技

人類的記憶是一個生物性的概念，包含著成功提交的訊息被長期儲存的記憶 (memory) 階段，以及從內存記憶召回訊息的召回 (recall) 階段。人類大腦中神經元與突觸的整個網絡活躍於健康的人類體內，這個龐大的網絡處理著人們接收到的各種感官刺激，並具有令人難以置信的處理和存儲能力，是一個相當強大的記憶體，為了配合龐大的刺激進入神經網絡，人們的大腦會在使用多層次處理和過濾訊息後提交到長期記憶。由於人們的神經細胞在處理傳入的訊息時，是從簡單的刺激模式開始識別，因此將會使大量的、不那麼強大的信息遭到丟失 (forgetting)，它是第一層無意識的、生物性的遺忘。在記憶的面向上亦可分為程序記憶 (procedural memory) 與陳述性記憶 (declarative memory)。

根據維克多·邁爾—荀伯格 (Viktor Mayer-Schönberger) 所言，程序記憶亦稱為內隱記憶 (implicit memory)，這種記憶並不是有意識的行為，而是人類對某些事物力行的過程。人們獲得並召回不自知的內存記憶，例如：學習綁鞋帶，綁鞋帶在我們數十次的練習之後，成了一種無意識的動作，我們已無法想起當初是如何做到這一點。而陳述性記憶則是需要召回的自覺行為。人們必需要記住、要想一想，積極「搜索」腦中過去的記憶，回憶過去的經驗或事件，乃是因為這些都是在生活中所

經歷的具體事件，亦被稱為情節。<sup>3</sup>依此，創建記憶所指涉的是在人們大腦中生產某種秩序（或順序），它需要高能量、高效能的運作。在人類文明的發展過程裡，記憶被視為是一種有效的過濾機制，它可以決定哪些耗費心力的過程情節能夠被記住。最瑣碎的見解很可能已經這樣過去了，這過程是保留給前人認為是核心的部分：知識是改善人類的生存，以及宏偉史詩思考人類存在的基本問題，並幫助形成人類之間共同連結和跨代記憶。<sup>4</sup>

正因如此，記憶需耗時耗力的特質，進而促使「語言輔助記憶」(language aiding memory) 的出現。共享記憶的關鍵是保持記憶能夠存活下去，而「語言」則是維持記憶生命的一個主要機制。人們對語言的使用不僅扼要簡化事物形貌，以利於記憶，更使記憶的形塑得以跨越時空。語言有效精簡化傳遞過程，使接收者無須實際體驗才能獲得同等經驗，使得人類不僅克服紀錄頃刻之間的障礙，並能有東西留給後代子孫。換句話說，語言是人類戰勝記憶死亡的新策略。由於語言溝通能緩解及幫助抽象記憶的創造和傳播，它改變了前人的生活。這使他們能夠追求抽象思維和發展，以及對生活和自然的一般觀念。

始於記憶的外化，安德魯·霍斯金斯 (Andrew Hoskins) 主張以一種物質論的全觀性觀點來看待記憶、技術與科技間的交互關係，將記憶與媒體 (media) 視為是在每個時代的生態學中所建構的，藉此掌握每個時代裡某些現象的重要性，為掌握這些現象則須描繪出它的連結關係與時代影響性。霍斯金斯在其論著《數位記憶研究：轉型中的媒體過往》(Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition) 中認為，媒體與記憶間的連結性實際上也是前廣播時代 (pre-broadcast) 的顯著特徵，並將電子訊號傳播之前的時代稱為「第一次記憶潮」；而二十世紀的主流媒體所形塑出的「第二次記憶潮」(the second memory boom) 則可被視為是一種對於過去的機構化封鎖，主流媒體在當時也曾被視為是新興的、解放的。相反的是，數位如今已然將過去解放出來，並基於連結性的特質使其擁有不可預期的新生命，並促使記憶的未來因脫離曾經具有相對穩定之媒體有限性，而變得不穩定。<sup>5</sup>而在數位世代的第三記憶潮 (the third memory boom) 中，記憶的數位再現模式更為直接、具內在性、流通

---

<sup>3</sup> Viktor Mayer-Schönberger, *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age* (Princeton: Princeton University Press, 2009), pp. 20-22.

<sup>4</sup> Viktor Mayer-Schönberger, *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*, pp. 16-49.

<sup>5</sup> Andrew Hoskins, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 8-10.

循環（circulation）與連結性，並與第二記憶潮的記憶機構與組織所鞏固的再現模式決裂。第三記憶潮對於可知的檔案與數位搜尋的信念導向了一個對待過去的取向。霍斯金斯宣稱觀看數位記憶的方法應避免落入傳統二元論與僵固性，並將之視為一種條件。為此，一種新的記憶研究本體論是必須的，這並非將媒體理解為某些記憶的部分或暫時性的塑造，而是關注於它是什麼？以及什麼是可能被記得的或被遺忘的？新記憶生態學從再現轉向包覆（enfolding）、從空間轉向時間、從傳佈轉向超連結、從集體轉向群眾、從確定性轉向不確定性、從私隱的轉向顯現的。<sup>7</sup>

有異曲同工之妙的是，沃爾夫岡·哈根（Wolfgang Hagen）同樣歸納了西方社會記憶演進的三個步驟模式（階段）。哈根論述中的第一個歷史階段是「記憶主題」（mnemotopic），一種以書寫為主，強調真實的、想像的空間記憶；第二階段則是以大眾傳播媒體為主，強調「現實性」（actuality），而非記憶的回溯；第三個階段則是當代與未來的線上傳播，檔案記憶與「即時」的現實性都逐漸被「搜尋引擎美學」給取代了。<sup>8</sup>其中，演算記憶便是人類透過機器來進行探尋，它是一項主動的領悟而非被動的記憶儲存容器。依此，當一個影像被壓縮成數位影像時，其並非以整個檔案被傳送，而是透過演算法壓縮、處理成可被再生的（re-generated），且透過程式化的媒體；於此，記憶不再是專屬於人類的了，而是轉變為一種非人的代理，哈根將其描繪成為一種演算法記憶的「泛型記憶」（generic memory），並以此取代傳統僵固的紀錄。

此外，貝爾納·斯蒂格勒（Bernard Stiegler）在《技術與時間：愛比米修斯的過失》（*Technics and Time 1: The Fault of Epimetheus*）中表述人類無法與技術分開，強調人們必須接受自己是由自己的技術所定義的。依據古人類學家安德烈·勒羅伊·古漢（Andre Leroi-Gourhan）的論述脈絡，斯蒂格勒認為人類的意識和本質已然是技術性的，他認為工具技術的使用可以保留一種非個性化的集體記憶痕跡，這些痕跡是保存在工具功能中，與過去世界相互作用的守恆；它們是關於過往的外部儲存技術，為後代提供過去的知識。因此，對人類來說，我們的記憶在工具的外化中成為

---

<sup>6</sup> Andrew Hoskins, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 4.

<sup>7</sup> Andrew Hoskins, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 7.

<sup>8</sup> 轉引自 Wolfgang Ernst, “Tempor(e)alities and Archive-Textures of Media-Connected Memory,” in Andrew Hoskins ed., *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition* (New York: Routledge, 2018), pp. 149.

一種「第三記憶」，它與人類大腦內部、個體獲得的「表徵遺傳學式」(epigenetic)的記憶，或從祖先繼承之生物進化的「種系發生學式」(phylogenetic)的記憶分開，斯蒂格勒將之稱為「後種系生成記憶」(epiphylogenetic memory, epiphylogenesis)，並認為人類是根據「後種系生成」的進化過程被定義，從人們沒有經歷的過去，通過文化帶來體現祖先知識的技術對象，並與當前改變環境的工具相融合，創造出未來的後種系記憶。<sup>9</sup> 斯蒂格勒認為胡賽爾關於「初級持存」(primary retention)與「第二持存」(secondary retention)不足以描繪我們的技術記憶過程，在《技術與時間3：電影的時間與存在之痛的問題》(Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise)中，斯蒂格勒認為當人們多次體驗一個時間對象時，意味著時間對象不僅僅通過最初的持存而被記住；事實上，多次感知完全相對的時間對象意味著某種技術複製（如類比或數位的記錄設備）的存有。因此，斯蒂格勒提出「第三持存」(tertiary retention)的形式，意味著使時間對象的可重複性成為可能。<sup>10</sup> 傳統現象學側重於透過持存與持存形式，展示過去、現在與未來的時間區分，但對斯蒂格勒來說，第三持存總是先於初級持存與第二持存的構成，技術的、第三種形式的記憶構成了一種記憶的印記，在結構上甚至早於主要記憶而存在；從中，我們將自己和我們周圍的世界時間化。更甚之，此第三持存不僅限於純粹時間對象的領域，更是一個「工業時間物體」，特別是透過廣播電視等媒體的編程，產生大規模的時間同時發生，並對事件的新結構進行排序。<sup>11</sup>

倘若人類回憶的功能是一個薄弱的環節，那麼記憶則需要從大腦內部的生物性本能轉移到某些外部存儲器 (external storage) 與檢索裝置 (retrieval device) 上。當人們看著自己遺留下的訊息，則有助於回憶，並可能召回更多記憶；易言之，外部存儲器已成為人的記憶延伸。<sup>12</sup> 斯蒂格勒將此外部記憶 (external memory) 稱之為「記憶技術」(mnemotechnics)，意指從表意文字到印刷革命時期的人工記憶，以人工手段儲存個人記憶，是人類通過生命之外的形式得到的進化，通過技術手段實現的外

---

<sup>9</sup> Bernard Stiegler, *Technics and Time 1: The Fault of Epimetheus*. Richard Beardsworth and George Collins trans. (Stanford: Stanford University Press, 1994), pp. 177-178.

<sup>10</sup> Bernard Stiegler, *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. Stephen Barker, trans. (Stanford: Stanford University Press, 2011), pp. 39.

<sup>11</sup> Bernard Stiegler, *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. pp. 40.

<sup>12</sup> Viktor Mayer-Schönberger, *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*, pp. 25-26.

化。斯蒂格勒認為人工記憶（*hypomnesis*）與天然記憶（*anamnesis*）在後種系生成系統中同時出現，它既是個人外在經驗的產物，也是系統發生的交接段，其目的是為了累積知識，以構建代際文化群落。<sup>13</sup>

不言而喻，記憶技術的定義與範疇指涉著各種技術應用與文化實踐，透過它們，在整體「符號環境」中，文化論述與溝通互動得以被中介。與此之中，記憶被理解為是與某個人、某些團體有關的。對此，若要對技術與記憶有全觀性的理解，重要的是「整體」以及「環境」這兩個字，當數位連結性已經成為主導當代經驗的主要力量時。新的記憶生態學是一個環境，在其中，超連結性使得要將媒體與記憶化約成單一個或個別的媒體或個人變得困難重重。反之，記憶的媒介被視為一種持續不斷進行的動態性組合：再媒介化、轉譯、連結性、時間性、反思性、跨媒體與媒體之間、以及媒體的各種模式與不斷的變動性。<sup>14</sup>

儘管技術為人類的記憶外生系統建構了最初的環境，但並非所有的技術都是為了用於儲存記憶痕跡。<sup>15</sup> 如今，書寫不僅是物質表現的準備，使文字或符號能被寫於其上；在數位的時代中，書寫更需的是人的動力技能進而產生記憶科技（*mnémotechnology*）。記憶科技將記憶嵌入技術系統之中，並根據記憶自身的戳記對記憶發號施令，其在外生系統語法化的過程中產生，它始於工業革命時代產生出的類比記憶科技，以及今日的數位記憶科技。數位記憶科技正以一種全面性發展的姿態，對記憶進行系統管理，並被配置到微技術生物科技、奈米科技之中。<sup>16</sup> 記憶科技的大規模工業化發展是否代表著記憶在系統化地遭受損失？是否意味記憶斷裂使我們的記憶變成知識控制的對象，將記憶放到記憶科技系統（*mnemotechnological system*）之中。就儲存的層級而言，數位記憶的本質不同於類比式儲存媒體，因為後者隨著時間而消逝。數位記憶的二元特性不僅存在於基本結構上，而是全面性的，超越了過去與現在之間的簡單劃分，也就是說，經由數位化儲存下來的資訊要不是可被完整讀取，要不就是完全消失。<sup>17</sup> 數位媒體科技亦是如此，在與其他轉向（包

---

<sup>13</sup> Bernard Stiegler, *Critical Terms for Media Studies*, pp. 65.

<sup>14</sup> Andrew Hoskins, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 9.

<sup>15</sup> Bernard Stiegler, *Critical Terms for Media Studies*, pp. 76.

<sup>16</sup> Bernard Stiegler, *Critical Terms for Media Studies*, pp. 66-75.

<sup>17</sup> Wolfgang Ernst, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 149.

括全球化)之間的結合,他們不僅改變了個人的人類記憶實踐,同時也改變了記憶的集體性。

其實,數位的動態儲存較為類似於人類的神經記憶,而非文化的記憶代理(文化機構)。問題變成:當人們開始分析科技—計算的資料儲存與傳遞機器時,「記憶」這個詞彙是否仍具有資訊性?或者這個詞彙變成了一個誤導的隱喻,讓我們陷入社會的記憶與演算的記憶之間的混淆?當「記憶」被應用到電腦中的資料儲存時,這個詞彙因為它的文化相關性而造成了誤導,讓我們誤以為社會的或機構的記憶(像是圖書館、博物館)是先於電腦本身的。<sup>18</sup>以致,在這個相對複雜的「後種系」生態中,工業化的記憶系統破除了傳統線性思考的空間路徑、屏除人類既有感知時間的節奏,通訊工業體系外延了人類的想像系統與神經系統,並以類比、數位與生物等科技的混成結構,進一步建構出新的世界體系。易言之,當代數位科技體現於人的生活世界,並轉化人的身體與知覺意向性,當人們進入此體現關係之際,科技便不再僅是一個獨立存在的實體。<sup>19</sup>

從上述各家論述對媒體科技演進脈絡的梳理中可以發現,學者們皆從巨觀歷史切片的取徑檢視物質文明下記憶與媒體科技間的交互關係,且將從書寫以降的人工記憶系統,或者所謂的記憶科技,與檔案的觀念相互連結,尤其在數位科技綿密地與人們生活相互結合的世代中,人類透過數位科技所儲存的記憶,既是記憶,也成為數位媒體中的檔案。此邏輯更體現在前文引述沃爾夫岡·恩斯特(Wolfgang Ernst)觀點中所提陳的檔案已成為當下工作記憶的命題,因為數位媒體作為一種媒介微儲存器(micro-storage)有其獨特的記憶動力(memory momentum),意即:數位媒體的訊號傳遞具有延遲性,於此所強調的是它的處理過程(presence-processing),而非記憶的文化意義。<sup>20</sup>

## 二、從記憶到檔案：虛擬典藏作為數位記憶的創建

倘若我們將上述巨觀的歷史脈絡轉換到微觀的個案研究,關注當代數位科技(尤其是虛擬科技)如何更進一步地將表演藝術的一過性(ephemerality)轉化為數

---

<sup>18</sup> Wolfgang Ernst, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 153.

<sup>19</sup> Bernard Stigeler, *Technics and Time 2: Disorientation*, pp. 97-101.

<sup>20</sup> Wolfgang Ernst, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 143.

位記憶，使其成為檔案，並創建迎向未來的虛擬記憶系統。本研究透過財團法人數位藝術基金會與在地實驗主持之「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」與「蕭賀文計畫」，作為記憶科技理論具體落實於創作實踐的個案研究，探究試圖將表演藝術的歷史曾經保留於虛擬記憶生態系統之中的文化意義。

不言而喻，在資訊文明蓬勃發展的1980年晚期到1990年中期，「虛擬性」與「互動性」成為主導資訊文化與資訊美學論述發展的兩個重要關鍵概念；其中，虛擬性作為數位科技的重要特質之一，允諾並聲稱心靈將可脫離身體、肉體而存在。二十世紀晚期，許多網路文化論者以二元化網路虛擬空間與實體物理空間之間的關係，認為虛擬性並非存在於某個超越肉身經驗的領域裡，而漠視身體在「虛擬實境」<sup>21</sup>（virtual reality）中的重要性。<sup>22</sup>於此之中，記憶如何被轉化為可儲存性的檔案，檔案又如何可以成為在當代全球網絡系統之上的數位記憶。

將焦點置放在表演藝術（performance art）<sup>23</sup>的賞析經驗，除現場參與觀看表演外，人們如何記得一場表演？又，未能親臨現場的人如何認識那段歷史？即便紀錄的影像與文字週全生動，人們都很難將它們縫合，將自己穿越到那訴諸感官節奏的「現場」。那麼，如何讓表演現場（如：空間、音樂、燈光與包覆其中的表演者）更切中精神地被保留下來？長期以來，傳統博物館、美術館與藝術領域皆已習慣於「物件」（objects）導向，並以提供此種靜態藝術作品一個展示與保存空間為主。然而，當代藝術實踐過程中的科技藝術已日顯重要，且不斷挑戰傳統藝術領域，包括展示與記錄的策展模式，以及典藏與保存的取徑。科技藝術扭轉了以物件為導向（object-oriented）的焦點，轉往過程的取向（process-driven）邁進，且以時間為基礎

---

<sup>21</sup> 本研究將研究對象統一稱為「虛擬實境」，其主要原因是，當我們以「虛擬實境」來指涉虛擬科技時，主要是由「頭盔顯示器」（Head Mount Display, HMD）所創造的視覺效果與現象，其主要在技術層面上的意義是由「投影螢幕——（測試頭部旋轉角度或眼球動勢的）感測器——（收集感測資料以計算螢幕顯示內容的）運算元件——立即影像與聲音的回饋」四個部分所組成而成，並強調「沉浸」（immersion）、「互動」（interaction）與「想像」（imagination）的三「I」特質。

<sup>22</sup> Anna Munster, *Materializing New Media, Embodiment in Information Aesthetics* (US: University Press of New England, 2006), pp. 86-89.

<sup>23</sup> 有別於傳統表演藝術（performing art），本文中的表演藝術（performance art）指涉的是在當代視覺藝術脈絡下運用表演性語彙，以及相關媒體科技所創作的作品。

的、動態的、互動的、集體創作的、可客製化的，以及多元的藝術形式呈現，科技藝術不僅拒絕使其具體化，更挑戰著藝術物件的傳統法則。

以虛擬科技媒介為例，麥克·戈達德（Michael Goddard）便認為虛擬實境科技及相關沉浸式媒體不能僅被視為一種技術，更需以一種特別方式組構受眾感知，成為一種「美學技術」（aesthetic technique）。<sup>24</sup>美國惠特尼美術館錄影及媒體藝術部門前策展人克莉絲提安娜·保羅（Christiane Paul）更指出當代媒體科技所引發的挑戰大多著墨於科技藝術形式中的「非物質性」（immateriality），亦即：科技藝術的運作大部分是以軟體、系統與電腦網絡作為基礎，要在機構與機制中展示、典藏收編與保存這種過程導向的藝術形式已經引發諸多概念、哲學與實質上的議題。<sup>25</sup>恩斯特亦同樣在新科技媒體的研究中，指出當前以軟體與演算法為基礎的數位檔案或數位記憶，同樣屬於文化技術範疇，更使人們見識到媒體技術或機器自身所擁有的某種能動性。恩斯特對媒體的時間性或機械時間有深入的研究，並認為媒體為人們提供了一種與人類歷史截然區隔開來的「講求時效性的視野」（time-critical perspective），對應於人類歷史的「宏觀—時間性」（macro-temporality），數位媒體對訊息的處理、操作、執行與同步化等結構則生成了一種「微觀—時間性」（micro-temporality）。<sup>26</sup>恩斯特更進一步地在其論著《聲響時間機器：顯性聲響、靜默聲音與隱性聲波性》（Sonic Time Machines: Explicit Sound, Sirenic Voices, and Implicit Sonicity）中，將技術媒體的微觀—時間性與其所謂的「聲波性」（sonicity）連結起來，指向技術媒體和機器在訊號處理中產生的「操作性時間性」。<sup>27</sup>上述的當代論述彰顯出一明顯的特質，即：試圖重新關注科技的物質性，藉以探究物質文明導向的研究如何在當代媒介科技研究中展現作用。

更特別重要的是，在科技藝術表演中，不同的交流產生在展覽機構、策展人、藝術家以及公眾之間創造出一套高度複雜的關係。科技藝術需要藝術家以及策展人

---

<sup>24</sup> Michael Goddard, "Genealogies of Immersive Media and Virtual Reality as Practical Aesthetic Machines," *Practical Aesthetics*, Eds. Bernd Herzogenrath, (UK: Bloomsbury, 2020), pp. 171-182.

<sup>25</sup> Christiane Paul, *Digital Art* (NY: Thames & Hudson, 2008), pp. 65.

<sup>26</sup> Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), pp. 92-98.

<sup>27</sup> Wolfgang Ernst, *Sonic Time Machines: Explicit Sound, Sirenic Voices, and Implicit Sonicity* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016). pp. 21-30.

間的緊密協同合作，並且針對一項作品的呈現持續地討論。然而矛盾的是，科技藝術策展人所扮演的角色，在物件照料的程度上逐漸減低；但在中介、詮釋、甚至產製的角色卻日顯重要。策展人需要擔任藝術家與機構間中介的角色，且必須指引並詮釋作品意義，使一般不熟悉此創作類型的公眾得以了解；並在物件與出版之間創造出適合展演的公共場域。以致，「展覽」作為一個活動事件，於是成為藝術家的實際作品，它讓敘述成形，一面引發觀者追憶古老敘事，一方面要求觀者當下即時感知，並不斷於此刻此地納入新的感知。<sup>28</sup> 聚焦於科技藝術表演數位典藏研發計畫，本研究以「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」與「蕭賀文計畫」為例，主要針對科技藝術創作乃基於工作室研究的訓練和實踐（the training and practice of studio-based research）所進行的實踐研究（practice-led research），主要旨趣在於擴大對藝術實踐過程和方法的理解與研究，尤其在知識產製面向，並評估此種創作研究在科技藝術與更廣泛之文化領域內的潛在影響。

以創建當代科技記憶生態系統的前瞻性思考為命題，財團法人數位藝術基金會於2018年起，便以民間團體之力著手試驗「非物質性表演藝術作品」的虛擬典藏方法。此「虛擬典藏」為全台首創，以前衛的科技實驗，在OTT服務（over-the-top services）<sup>29</sup>尚未開始之時，便以虛擬實境的體驗方式，開啟將虛擬典藏視為數位記憶之先河。更進一步地，財團法人數位藝術基金會於自行籌設的台灣數位藝術中心建立「概念美術館」，第一檔展覽即邀請藝術家陶亞倫一起重新思考他於2009年展出《終結歷史之光》，並以「穿越光牆－Archive or Alive?」（檔案，亦或是現場）為命題，嘗試再現這件作品於特定空間中營造身體感官經驗，開啟了以虛擬實境影像作為展呈與作品保存的實驗性嘗試。

2019年，規劃與在地實驗、身體氣象館一起合作，進一步推進「概念美術館」的實踐縱深，由長期累積數位文化的在地實驗進行研究調查，基金會進行展覽執行，以資深劇場工作者劉守曜2014年的生涯代表作《Shapde 5.5》獨舞為個案，實驗虛擬實境影像技術應用於舞蹈動作的非物質典藏，並於2019年底於台灣數位藝術中

---

<sup>28</sup> Françoise Parfait 著，鄭元智等譯，〈典藏裝置作品〉，《龐畢度中心新媒體藝術展 1965-2005》（台北：典藏，2005），頁 72。

<sup>29</sup> OTT 服務是透過網路平台的串流為用戶提供相關線上影音與頻道之服務，例如：Disney+、Netflix 等，其服務可不受時間限制。台灣文化內容策進院（TAICCA）直到 2021 年 11 月才正式推出 5G VR Cloud 未來娛樂串流體驗的平台，且內容仍相當稀缺。

心「概念美術館」系列展覽呈現。此外，因舞者蕭賀文於2018年逝世，數位藝術基金會於2020年啟動「蕭賀文計畫」，期待能將蕭賀文在世時演出的—《梨園新意·機械操偶計畫—蕭賀文實驗表演》(以下簡稱《蕭賀文實驗表演》)保留於虛擬的記憶之中。爾後，概念美術館持續以虛擬藝術與非物質典藏的方向邁向，期盼透過對當代數位科技的應用，針對表演者的肢體動作進行非物質典藏技術研發與方法論建構，全視角的動能訊號捕捉突破過往單視角影像紀錄，以環視鏡頭拍照與攝影表演者全身掃描等技術所產生的紀錄影像，協助觀者產生具時空性的感知，並開啟以3D視角從不同視點觀看表演與肢體動作的契機。

由上可知，「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」與「蕭賀文計畫」<sup>30</sup>兩大計畫皆是從既有表演藝術強調短暫一過性的形式，轉化為透過掃描、動作捕捉、檔案化的過程，將原作於表演藝術場域中的實際景況，一一數位化，一方面為作品進行虛擬典藏；另一方面也催生數位記憶的可能性。

### (一)劉守曜獨舞數位典藏研發計畫

隨著二十世紀的新興技術將世界勾勒越趨複雜，仰賴視覺與聽覺的媒體激進性地改變了劇場展演的狀態；然而，這個現象並沒有對展演本身帶來全然負面的影響，而是以一種媒體化(medialization)的景況，展現其與傳統形式間存在些許的不同之處。媒體化使得訊息不斷地重複其概念，通過某種程序，它能夠保存呈現時間極為短暫的訊息類型。「劉守曜，獨舞《Shapde 5.5》」(以下簡稱《Shapde 5.5》)正是在這樣的情境之下，結合複雜化的媒體運用(傳統膠卷影像、數位與3D影像、互動投影)，將劇場的展演轉化成具有立體縱深與視覺語藝厚度的「獨舞」。作為「表演藝術創作實踐」，《Shapde 5.5》以簡單的敘事結構展現出寓意深遠的內涵，從由光與影孕育生長、成長過程的陰性認同、自我繁殖中的陽性徵候、對抗掙扎，到衰老死亡，透過身體操演、獨白敘說、聲音表情，以及影像疊合，創造出有別於傳統劇場展演方式及觀看視野的互文意象。而作為一種文化敘事，劉守曜的身體輾轉流動於舞台空間，以及四層白色薄紗之中，身體既是一個具備高度展演性(performativity)的身體，更是一個能夠承載破碎影像敘事的載體。於此，身體的展

---

<sup>30</sup> 作者特別感謝財團法人數位藝術基金會、台灣數位藝術中心，與在地實驗等單位提供第一手資料，供本研究使用，尤其是黃文浩董事長、王柏偉藝術總監、葉杏柔小姐。

演以大紅舞裙象徵著女性身體的圖像、以西裝筆挺的裝扮隱喻著男性的身軀，創造性別聚合的意象。此外，《Shapde 5.5》舞台設計中的四層薄紗屏幕，不但組成舞台中的空間情境，亦成為捕捉和呈現多重影像的任務；此外，薄紗更涵納了符號象徵性寓意的物件。觀者看見層層屏幕影像的相互附和，多層次的影像屏幕投映著碎裂的影像，且身體局部流散於影像薄膜中，填充劇場圖像空間。<sup>31</sup>

《Shapde 5.5》影像空間中的身體意象某種程度來說是對慾望的隱密呼應，迫使人們意識到其透過身體展演、劇場裝置與影像內涵，將視線的渴望聚焦於與身體的相遇。在媒體藝術中，影像必須經過播放才能看到內容，且有著自己的時間形式，並以表演的方式讓「瞬時」取代了「持續」，在《Shapde 5.5》中通過敘事安排的結構展現出來。《Shapde 5.5》中的影像（尤其是吳俊輝的影像內涵）以一種「時間的拼貼」與「空間的疊合」的姿態運用，展現出一種技術性的記憶，為其圖像創造提供素材，而其影像文本的歷史脈絡卻在這個展演中給消解了。此外，多重投映也成為《Shapde 5.5》中的重要視覺元素，這種媒體化的視覺性促使它自己從傳統的錄像概念中解放出來、從影像技術的物質性侷限中解放出來，讓觀眾沈浸於不同的現實、行動、故事與環境。

「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」更進一步地應用當代數位科技，針對表演者的肢體動作進行非物質典藏技術研發與方法論建構。突破過往單視角影像紀錄，改採全視角的環視鏡頭拍照、攝影表演者全身，如此產生的紀錄影像能幫助觀者具空間感知地、以立體多視角從不同視點觀看肢體動作。我們假設唯有如此，典藏（archive）技術將不會只保存（collection）既存物件（object），而可能完整且客觀地保存不同時期的創作，以及當今世界典藏技術尚未系統性研議的肢體語彙（body language）保存技術，進而在呈現檔案時，以新的資料還原、展示科技，產生新的、栩栩如生（alive）的藝術能量。

在此計畫中，舞者劉守曜提出他在《Shapde 5.5》獨舞中三段身體表演作為實驗標的，因其不僅是他三十年來對身體表演的探索與積累成果、呈現舞者「由內而外」的內在真實意識，也包含身體與物質、非物質等不同「對象」間的關係呈現，包含：

---

<sup>31</sup> 邱誌勇，〈科技影像場域中的身體敘事：短評劉守曜，獨舞《Shapde 5.5》〉，《台新藝術評論》（2014年9月29日）。網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ccy/2014092906>（2024年3月1日檢索）。

身體與動作、裸身、服裝、物件（佈景道具）、聲音、意識、時間，以及空間等。除了《Shapde5.5》中的身體表演，紀錄內容還包含劉守曜的「即興」——他的獨舞創作原點。2018年，在地實驗與劉守曜在身體氣象館<sup>32</sup>等團隊的協助下，以接近半年的時間重製《Shapde5.5》三個段落的舞台、燈光、投影、音樂，並進行排練、拍攝、縫合全景影片與製作VR介面等工作。<sup>33</sup>

在地實驗紀錄的技術在舞台上方案架設一台8K全景攝影機，左右下舞台各一台4K全景攝影機，以及左右下舞台與天花板各一台4K二維攝影機，以八台攝影機、五個視角進行拍攝。《Shapde5.5》在舞台上四張白色彈性布，每張紗布的四個端點隨音樂與情節上下移動，變換自身結構的同時，舞者出入其中。此景是一個有量體、質地，顯見全程在場且會變換構造的舞台；台上舞者時而踩踏其上，時而掩身其中；因此，若能從側舞台或下舞台觀看，則會有不同的表現與感受。恰因如此，多視點的攝影巧妙且合宜地帶出原本鏡框式舞台沒能呈現的「四面台」，以及現實中幾乎無法促成的「鳥瞰視線」。在紀錄時間有限，亦無法即時監看八台攝影機畫面的條件下，在地實驗與劉守曜皆將紀錄／表演成果交由演出的當下，並藉由四次拍攝《Shapde5.5》中身體表演的段落、五次即興後擇優收錄。在「不被監看，因而不以某人視覺感受作調校判斷」的演出，巧妙地與2014年劉守曜當時的排練和創作原則呼應。

展覽邀請使用者以坐姿體驗此作品內容，並透過手握感測器，進行影片片段的選擇與觀看。「Archive or Alive」計劃，無論是劉守曜內觀的身體表現，或舞台上身體與物質的對應關係等富涵情感與異質性的劇場表現，「全景數位影像」與「VR觀影體驗」等嶄新的、結構在特定影音格式與載具中的「身體動作」，勢必將揭示「影像」的獨立與恆常性。「Archive or Alive」開啟迥異於過往二維影像觸發的感知，藉此刺激更多關於「身體」的認識與論述，這不僅攸關影像、攸關時人對「表演者身體」的認識，更攸關我們怎麼記得。

---

<sup>32</sup> 「身體氣象館」由王墨林於1991年組成，2005年起成立「小劇場共同營運實行委員會」經營牯嶺街小劇場。《Shapde5.5》為牯嶺街小劇場2014年度公演，「身體氣象館」為公演的主辦與製作單位。

<sup>33</sup> 2018年8月14日，「空總臺灣當代文化實驗場 C-Lab」公告2018年首屆「Creators—進駐研發／創作徵件計畫」補助結果，在地實驗「Archive or Alive——劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」提案獲補助，至2019年1月31日結束計畫止，以約莫五個半月的時間執行。

## (二)蕭賀文計畫

《蕭賀文實驗表演》從台灣的傳統戲曲出發，透過數位技術找到了當代情感的銜接點。機器操偶與人的互動演出，以數位科技操控的偶演出美麗古雅、輕盈緩慢的動作，人與偶產生奇特的協調美感，卻又互相拉扯衝突。在舞劇中偶的動作以及舞蹈特別為偶與人一起表現所設計。去除戲曲的情節元素，肢體抽離出來而成獨立的創作語彙，結合機械、影像、聲音、光影、造型美術與真人的表演。歷經了三個版本的轉變，《蕭賀文實驗表演》以機械操偶的命題，結合了舞台上龐大的控制臺、現場的音樂演奏，以及蕭賀文與機械偶（黃安妮）的雙人舞，是一個具有多重目的的創作計畫，其中包含了新媒體表演和互動裝置。這個計畫除了研發機械操縱懸絲吊偶來發展數位表演藝術所需要的互動控制技術，更重要的是想探討身體作為記憶的載體所對照出的生命經驗。「黃安妮」成為一個概念，一個時光穿梭的隨機存取記憶體（RAM）的創作概念，所有在她身上累積的舞蹈程式，漸漸在她身體裡產生演化，重複，循環，無窮演變，成為一組組自由的位元組，並將它複製至數位偶——一個虛擬記憶體身上，探詢「記憶是證明生存、生命之必要嗎？」

全長約五十分鐘的《蕭賀文實驗表演》，以舞者蕭賀文為題，以閩南傀儡戲偶做為原創點，創造了一個集「複製」、「操控」與「模擬」三個面向的角色扮演，整體劇碼結構可分為四個段落：「然後，我就成了一個人」、「向量與反向量」、「靈魂的溫度」，以及「我是蕭賀文，偶是蕭賀文？」穿梭在記憶、歷史與虛幻的交錯位元裡，配戴有21個操控點，使用29顆馬達控制動作，使得偶體可在舞台上進行蹲立、旋轉、平面移動，以及各種肢體動作，作為機械偶，「黃安妮」成為一個時空旅行中的位元（bite），內外不住，來去自由，她／它的記憶成為一片片的圖素（Pixel），照映萬仞宮牆，飛簷餘輝，在記憶的餘光裡，迎面而來水袖混沌，幽微女獸般的髮絲，誰是誰的原型？一個半為舞者量身打造，半以文學意象構築的舞蹈劇場，企圖交織出一種古今與虛實交錯，詭異的、錯序的身體與靈魂的操縱關係。

在《蕭賀文實驗表演》中，創作團隊更將視野從猶如異體般的「機器偶」，轉向到人機合體的「機器／人」思維，並將此「科技身體」當成一個客體般地進行塑造，透過這個虛擬身體來展示普世人們所期望的肉身。創作團隊透過刻意的操弄，讓真實的人（蕭賀文）成為偶（黃安妮）的「靈魂」〔無論是作為黃安妮的燈光師，或是兩人共舞〕；同時，人（程式設計師）所設計的電腦程式也成為黃安妮的另一個靈

魂。以致，其身體同時被主體給客體化；也被他者給客體化。如此主客體之間的關係，似乎已非傳統主體與他者之間的對位關係，且原始分離的肉身與靈魂在此展演中卻可藉由展演的過程融合體現出來。換言之，任何科技應用或工具形式的演進，都意味著人們對於「我是誰」有更深邃、更廣泛的理解。在舞者蕭賀文驟逝之後，黃文浩啟動「蕭賀文計畫」試圖重建已逝的蕭賀文(1968-2018)臉部與身體3D動畫，輔以「動作捕捉」(motion capture)技術，打造蕭賀文的數位替身，再次與懸絲吊偶「黃安妮」在虛擬實境中共舞。

「蕭賀文計畫」作為《蕭賀文實驗表演》的延伸，更是在物質性、現場性的擴延，及其融合數位科技元素之後，因舞者蕭賀文的驟逝，促使作品快速地邁向虛擬化的方式呈現。具體而言，「蕭賀文計畫」的實踐計畫，包含：肢體掃描建模、材質調校(包含眼球、頭髮、服飾等特殊材質表面仿擬)與身體即臉部綁定(rigging)、光源與反光演算、物件與3D環境模擬、頭髮與肌肉動力模擬等。因本作品原作——《蕭賀文實驗表演》中的舞者蕭賀文離世，此計畫由合作藝術家李柏廷主導的「固態記憶」於蕭賀文過世前完成臉部與身體建模。

在兩位舞者的身體模型完成後，下一步便是「動態捕捉」技術讓模型做出表演動作，測量、跟蹤、記錄「數位物件」在三維空間中的運動軌跡。光學系統通過位置標記或者3D特徵的追蹤來運作，然後將收集到的數據組合成演員大概的動作。主動的系統使用會發光或者閃爍的標記，而被動的系統會使用不會發光的物體，比如說白球或者繪製的點。現有動作捕捉配備已發展得比過去還要輕便，諸如使用2D手機搭載app，無需使用其它硬體、攝影棚或精密的感應器裝置而產生舞動3D模型。

接下來步驟為建立虛擬影像場景，其建立模型的五步驟分別為：影像資訊擷取、單一場景建構、場景連結、修補、貼圖。「機械操偶」VR計畫的舞台場景即為無佈景與道具的黑舞台，以及根據劇情所需之燈光變化、投影動畫。上述素材準備完成後，後續工程包含：(1)轉場(Transition)：交融、淡黑等處理。360影片具有全方向性，因此在片段之間剪接必須特別注意「觀看者的視線路徑」。假設在上一個鏡頭，觀看者的視覺重點在正前方(例如正前方位置有受訪者在講話)，那下一個鏡頭就要順著方向，避免突然放一個重點在正後方的訊息畫面，會容易錯過。使

用畫面中移動的物體引導使用者視線，也是很好的轉場方式。<sup>34</sup>（2）穩定（Stabilization）：水平與顏色校正。（3）步速（Pacing）。（4）旋轉（Rotations）。（5）聲音設計（3D Audio / VR Audio）：VR 影視製作聲音時，為了能夠聽到來自更多方向的聲音，會在以聽者為中心的整個球形區域內來安排聲音的聲像位置；在確定某一方向基準後，畫面內容與位於球形區域中心的聽者之間的相對關係也是確定的，這就如同雙聲道立體聲、環繞聲定位方式，不同的是多了聲音在垂直方向上的高度信息。理論上，通過水平轉動（Pan）和垂直轉動（Tilt）兩個參數，就能控制視角在360度球形範圍內；同樣地，這兩個參數也能用到對聲音的控制上，這樣就能讓聲音配合視角的朝向來做出相應的變化。

不言而喻，「劉守曜獨舞數位典藏研發」與「蕭賀文計畫」已從現場表演性過度到檔案特質，更從表演文本與觀賞之間的「即時」(live)關係，轉化成具有延遲性、轉換時空性的關係，數位媒介化的檔案使人們對表演性的記憶拉近了距離，在人們所感知為「現在」(present)的時間裡，即時的訊號—資料處理過程則是在不被意識到的情況下發生。如今，檔案是發生在神經網絡內記憶過程的微時刻，再現出一種對於時刻的動態微檔案 (micro-archive)，即使過去檔案的時間性 (temporalities) 已逐漸被非線性的、講求時效性的 (time-critical)、位元操作給取代了；以致，數位傳播已然成為一套持續將現在檔案化 (permanently archiving presence) 的系統。<sup>35</sup>

儘管如此，此類虛擬典藏式的展示性作品，在本質上仍屬表演性、情境性，並與外部相互連結、形成網絡；一反傳統表演藝術作品所創造的展覽、典藏與檔案化的模式與策略，而這些傳統並不合適於數位表演藝術，因為透過虛擬實境作為一種創作媒介已逐漸成為發展數位（或虛擬）美術館的重要關鍵，當實踐計畫採用當代虛擬實境技術時，不僅將記憶轉化為檔案，更與「典藏」及「展示」的多面向關係加以融匯，加速藝術與科技兩者之間的合作關係，並形成一種新的檔案連結、合作共生的全球數位記憶新生態。

---

<sup>34</sup> 黃硯琳，〈VR360 的後製技術與準則〉，2017年6月27日，網址：<https://medium.com/@alice820304/vr360的後製技術與準則-1526c75c4e40> (2024年3月1日檢索)

<sup>35</sup> Wolfgang Ernst, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 144-145.

### 三、檔案連結：創建全球數位記憶新生態的可能性

本文一開頭便提呈由數位媒體、傳播網絡與檔案等快速的傳散、覆蓋與立即性產生了「連結轉向」<sup>36</sup>，數位裝置也的確是以微記憶（micro-memories）為主體，記憶不僅變成現在的一部分，現在更將自身溶解為微檔案與微記憶儲存科技的各個時刻中（micro-mnemotechnical moments）；易言之，數位記憶的二元特性不僅存在於基本結構上，而是全面性的，超越了過去與現在之間的簡單劃分，也就是說，經由數位化儲存下來的資訊要不是可被完整讀取，要不就是完全消失。數位世界中的演算法規則於此之中成為一種新的檔案，是一種可以在任何時間現實化的條件，這個現實化的過程是一種時間存在的形式，其與物質紀錄的回憶截然不同。<sup>37</sup>安娜·雷雅丁（Anna Reading）便主張新媒體生態與網路爆紅式的全球記憶需要一種新典範的轉移，並轉向一種新媒介記憶的概念化，以及伴隨而來的新認識論，以作為建立「全球數位記憶場域」（global memory field）的知識基礎。<sup>38</sup>「全球數位」（global, global + digital）意指記憶與全球化與數位化之間的社會政治動態關係的綜效（synergetic）結合，而「全球數位記憶場域」（global memory field）這個詞彙是更源自於多個詞彙的集結。<sup>39</sup>除了全球、數位與記憶的連結外，「場域」是呼應與延伸皮耶·布迪厄（Pierre Bourdieu）將場域作為一個文化產製、流通與消費的爭戰場域，藉以指涉場域作為一個記憶行動者（memory agents）如何存在於一種既水平式又垂直式的存在，它是數位的、演算法的、地理的、以及精神性的記憶場域。<sup>40</sup>這樣的宣稱需要我們特別關注於「能動性」（mobilities）的新社會典範，並將能動性視為社會與文化的重要公理。這與數位記憶如何遊歷，以及如何因為數位化與全球化間的結合而行動化相互呼應；反之，就記憶而言，這也意味著當記憶並未遊歷或者未被行動化，或者當記憶機構或國家試圖將記憶集結並安全化（securitize）在全球數位記

---

<sup>36</sup> 同註 2。

<sup>37</sup> Wolfgang Ernst, *Digital Memory Studies: Media Past in Transition*, pp. 148-149.

<sup>38</sup> Anna Reading, "Memory and Digital Media: Six Dynamics of the Global Memory Field," in Motti Neiger, Oren Meyers, and Eyal Zandberg eds., *On Media Memory: Collective Memory in A New Media Age* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. 241.

<sup>39</sup> Anna Reading, *On Media Memory: Collective Memory in A New Media Age*, pp. 242.

<sup>40</sup> 轉引自 Anna Reading，同上註。

憶場域時，那麼就必須格外注意。這些在全球數位記憶場域中的行動化與安全化的時刻，所涉及的不僅是行動者（人），更涉及資料。<sup>41</sup>

將「全球數位記憶場域」作為一個新湧現的概念既呼應了前述記憶研究、數位文化研究與全球化論述，它同時也是一個「自我形成」的概念。其中，從「劉守曜獨舞數位典藏研發」與「蕭賀文計畫」的分析中可知，虛擬典藏計畫所蘊含的跨媒介性（transmediality）所指涉的是全球數位記憶場域中，數位化與全球化的結合，這意味著對表演藝術一過性的記憶已轉化成將論述形式與物質實踐相互結合的景況，而且不會僅受限於某一個特定媒體形態。未來，在全球規模之上的網路高速（velocity）傳播中，可超越時間與空間限制而彰顯其延展性（extensity），使其論述形式與物質實踐去領域化，傳散至世界其他不同角落，隨後亦可再領域化回事件地點。這種透過不同媒體、網絡與時空下的多元模態（modality）也可成為全球數位記憶場域中的一部分，並在場域的動態結構中，與其他記憶組合之間形成連結。由此可見，數位見證事件的記憶組合方式可以是多元邏輯的（polylogical）與多元的（polylectical），與其他記憶組合之間有多元的連結，使虛擬典藏得以展現其黏滯特質（viscosity）來組合多元記憶，形成流動性，並改變保持開放的態度。<sup>42</sup>

從本文聚焦的兩件創作計畫中可以發現，數位科技在當代媒體藝術的創作中展現出極致動能，無論是資訊、虛擬、電傳科技等「高」科技的應用；抑或是投影機與攝影機等「低」科技的創作媒材，科技始終與當代藝術創作的形式無法切割，尤以新媒體藝術創作更是如此，亦體現出科技藝術作品中的「虛擬性」與「互動性」本質。因為當代虛擬科技的介入，方能在科技藝術作品中創製出虛擬性的版本，以及透過虛擬科技進行觀看；因為虛擬科技才能創造出超越實體牆面的空間體驗；因為電傳科技才能讓我們體驗到身臨其境卻遠在天邊的時空錯置感；更因為各種媒體科技的交互應用，方才顯現出科技藝術創作的無限可能。而綜整科技性、數位性與互動性的當代數位科技，正是在全球電腦與傳播網絡複合發展的世代之上，組構成具有全球共享記憶的自動化智能體系。然而，記憶同時存在於人腦與物質文化之中，它們是「人腦與物質物件以及文化母體之間一個極為複雜的互動」的彰顯，正如馬克·波斯特（Mark Poster）以「人類機器」（human machine）概念，我們必須審慎面

---

<sup>41</sup> Anna Reading, *On Media Memory: Collective Memory in A New Media Age*, pp. 244.

<sup>42</sup> Anna Reading, *On Media Memory: Collective Memory in A New Media Age*, pp. 243, 248-250.

對的是在全球數位記憶場域的概念化過程中，如何重思人與機器之間的相互連結，以及人類語言與電腦編碼之間的遊歷，使人類擁有的記憶透過全球化與數位化的雙鉸鏈跨越既有人機界線、有機與非有機間的界線，更指出當代數位記憶科技不應僅是被視為一種全球數位網絡記憶義肢，因為人類就是被建構在其中的行動者（agent）。<sup>43</sup>

其實，人類文明早已在「藝術世界走向網路」<sup>44</sup>的1994年開始，便因媒體科技的快速發展，使博物館、美術館、畫廊、藝術家等文化機構或個人在全球網絡文化發展之初便邁向線上。而2009年開始不斷擴張連結全球知名藝文機構的Google Arts and Culture、兼具藝文推廣線上劇場資料庫功能的英國數位劇場等，網際網路參與了啟動全球數位記憶生態的展示競賽。然而，除了景觀世界的展示遊戲外，當今的數位科技文化更使「人—科技—世界」的三角關係更縝密結合一起，開啟新的文化意義。依此，「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」在虛擬典藏中展現出多視角的虛擬視野。異於傳統影像中的動態意象，影像元素在劇場與表演創作上扮演絕對重要的角色，在數位科技的體現中更有了「多屏」（multiple screens）與複影（plural images）的可能性。再者，有別於傳統電影機器實踐方式，此實驗作品，允諾觀者在多重視點中討論作品的神韻、感受臨場般的影音質感。最後，更有別於檔案紀錄式影像的功能，此計畫增添沉浸體驗中觀者的選擇權。可見，數位科技已直接衝擊劇場與表演分析，尤其是與在場（presence）、紀實（documentation）與觀者（spectatorship）等面向。其中，高畫質影像、動態截取、數據分析模式等數位科技亦衝擊著觀眾與學者對於當代媒體與表演的觀看與詮釋，同時也影響著藝術典藏的方法，以及博物館的計劃與角色。

更甚之，「劉守曜，獨舞數位典藏研發計畫」讓現場演出時的「現場性」（liveness）與「一過性」得以透過虛擬性的特質，創造轉換時空觀賞的形式，並以「事件」的姿態邀請觀者全然的、並以多元的感官涉入，同時參與者對此是有意識的。當觀者被邀請進入機械與影像表演的場域之際，「現身」於此空間中穿行時，沒有固定視點可以提供最完美的觀察角度，身體在一種用抽象與象徵方式建立起來的現實中進行現場體驗，並做出反饋，運動和空間面向從而成為觀眾體驗的一個有意識的組成元素。此認知條件定義了觀者在沉浸觀看虛擬典藏表演作品時所經歷的

---

<sup>43</sup> Mark Poster, *Information Please: Culture and Politics in the Age of the Digital* (Durham: Duke University Press, 2006), pp. 117.

<sup>44</sup> Robert Atkins, "The Art World & I Go on Line," *Art in America* 83, pp. 58–65.

聯覺經驗 (syn-aesthetic experience)，在全面感官涉入的沉浸表演裡，「身體的」(somatic) 反應主宰著「語意的」(sematic) 的詮釋。<sup>45</sup>以致，《Shapde 5.5》以虛擬沉浸式觀賞策略，讓人們得以將「曾經那個觀看的記憶」與「當下這個感知融合的體驗」構聯一起，持續地將「身體—語意」的感知結合，此景況正是體現虛擬典藏可能性中的獨特現實。<sup>46</sup>相較於一般虛擬實境作品囿限於「感知聯覺的沉浸感」以及「科技裝置的沈重感」間的矛盾，此計畫邀請參與式觀眾以坐姿的位置，觀賞多視角的「那個曾經」—《Shapde 5.5》曾經於2014年於牯嶺街小劇場的演出。

此外，「蕭賀文計畫」創作實踐研究首要目標在於將VR影片製作經驗、展覽期間座談、研究所觸及之數位典藏議題，作為本計畫製作重要的經驗基礎，諸如：鏡頭與被攝者最適距離及包覆式影像美學、如何「虛擬典藏」內在於科技藝術「虛擬」與「技術」層面的人文意涵，讓典藏在當代不僅是物件保存，更要讓檔案還原栩栩如生 (alive) 的藝術能量。在此基礎上，「蕭賀文計畫」結合沉浸式影音與空間定位兩大特性，設計製作兩種不同的觀影經驗，首先：觀者視線在舞台上、與舞者等高，依其喜好360度繞行舞者外圍，從不同角度觀看表演。第二：觀者所在的舞台位置將觸發不同的指向性音源，藉聲響感知誘發觀者空間座標投射，讓「視野」之外，另以「聲音方位」輔助創造虛擬實境的「空間」感官。從技術與藝術實踐兩個層面而言，「由觀者／使用者自由選擇觀看視角」的表演設計越來越可行。從環景錄製舞者肢體動作為基礎，始能進一步針對立體攝影影像進行舞作研究分析、展陳設計與藝術創作再應用等延伸發展。結合「身體語彙檔案化」與「觀者經由檔案產生個人的數位敘事」，涉及檔案展示技術，因此以現有藝術展示邏輯與有限技術研發時程，計畫欲實驗的是表演如何被「展示」的技術與論述設計。

綜上而論，「劉守曜獨舞數位典藏研發」與「蕭賀文計畫」更凸顯了表演資料庫化，讓「表演」成為「檔案」的特質，使「表演不再總是已經錯過」。正如塔拉·麥克弗森 (Tara McPherson) 在她的演說〈檔案之後：數位時代中的學術研究〉(After the Archive: Scholarship in the Digital Era) 中指出，我們正處於「後檔案時刻」，一

---

<sup>45</sup> Josephine Machon, "(Syn)aesthetics and Immersive Theatre: Embodied Beholding in Lundahl & Seidl's *Rotating in a Room of Images*," in *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*, eds., Nicola Shaughnessy (London: Bloomsbury, 2013), pp. 204.

<sup>46</sup> Josephine Machon, "(Syn)aesthetics and Immersive Theatre: Embodied Beholding in Lundahl & Seidl's *Rotating in a Room of Images*," in *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*, eds., Nicola Shaughnessy (London: Bloomsbury, 2013), pp. 207.

個從檔案作為物件集合的概念轉變成關於物件關係的資料庫的時刻。<sup>47</sup>「劉守曜獨舞數位典藏研發」與「蕭賀文計畫」計畫亦正是處於「資料庫駕馭、凌駕、取代現場性文本」的辯證關係之中，這個觀點與列弗·曼諾維奇（Lev Manovich）的資料庫觀點——資料庫作為「它自身的一種文化形式」<sup>48</sup>——不謀而合。因此，「劉守曜，獨舞數位典藏」計畫作為當代數位世代的文化形式，它將世界再現為一種物件清單，而且拒絕為這份清單賦予次序，僅呈現資料的集結方式，並許諾參與式觀眾的自主性。科技媒體的現場效果製造了當下性（現場性）的幻象，並沒有真的讓身體作為當下（現場）出現，而是利用一定的方法成功的把人的身體、身體的部分、物件、景致都以特別鮮明的方式當成「當下」出現。

由上可知，數位媒體科技與數位化使得資料（data）的獲取與儲存、管理與重組，正如斯蒂格勒所認為數位化記憶輔助設施將記憶技術與記憶科技融合起來<sup>49</sup>，亦如雷雅丁指出全球數位記憶場域更是攸關於一個介於數位與類比之間複雜的媒體交互性（intermediation）。所有事件的媒體記憶化在被快速行動化、多元的傳遞與設定之前，可能是個人化的也可能是在地產製的；然而，當今的網絡化與行動媒體記憶科技透過全球化的過程被相互媒介化，全球化的過程透過0s與1s的數位本質、通訊協定、演算法，以及資料庫等全球社會關係的製碼與解碼過程，使得「全球數位記憶生態」成為可能。<sup>50</sup>

檔案一直以來都被視為社會用來紀念或遺忘的基礎，也就是作為一種記憶的最終儲存隱喻。但是檔案的這個決定性特性如今已成為目前記憶危機的一部分。亦即現在存在著一種從檔案空間過渡到檔案時間的轉向，這個轉向本身是一種永久資料轉移的動態功能。此種全球數位記憶的新生態更允許著「轉換時間觀賞」（time shifting appreciation）。轉換時間觀賞作為電視與錄放影設備透過軟體實現影像節目的錄製後，使時光平移（time-shifting，包含快轉、倒帶、錄影）得以實現跨越時空藩籬的侷限；在數位世代中，轉換時間觀賞更在跨平台全球媒體生態中得到彰顯。「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」與「蕭賀文計畫」透過虛擬實境等沉浸式互動，不

<sup>47</sup> 轉引自 Sarah Bay-Cheng, Jennifer Parker-Starbuck, and David Z. Saltz, *Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015), pp. 6-7.

<sup>48</sup> Lev Manovich, "Database as A Symbolic Form," 1998, online available: ([http://manovich.net/content/04-projects/022-database-as-a-symbolic-form/19\\_article\\_1998.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/022-database-as-a-symbolic-form/19_article_1998.pdf)) (2024年6月8日檢索)

<sup>49</sup> Bernard Stiegler, *Critical Terms for Media Studies*, pp. 77.

<sup>50</sup> Anna Reading, *On Media Memory: Collective Memory in A New Media Age*, pp. 242.

僅使觀眾能獲得體驗式經驗(experiential experience)、釋放空間侷限(the release from the confinement of spaces)，更使舞台影像化，進而重新框設數位表演與科技劇場的表現形式。在體驗式經驗的面向，沉浸觀賞所強調的是「觀眾如何想像、思考藝術品的意義」，以及多元文本之間的互文性如何發生在互動裡。<sup>51</sup>在「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」與「蕭賀文計畫」中，清楚可見的是觀眾的角色已經從「群體」(collective)轉變成個人(individual)，觀眾在虛擬展演的劇場空間的經驗已然不僅單單的作為「觀眾—觀賞者(spectator-viewer)的「體驗式經驗」；同時，也轉變成文本的參與者(participants)。亦即，藝術家、導演與參與者意識到沉浸體驗的操作性(manipulative)與即興性潛能。因此，其目的便是在於讓個別觀眾與觀賞者更清楚意識到自己不再是群眾中的一員，也因此能創造出更大的衝擊也創造出更本質性的差異。也就是說，當觀眾的角色轉變成「觀眾—表演者—操作者」(spectator-performer-operator)時，即能產生超越時空的對話，也因此能改變觀眾的本質。<sup>52</sup>

特別是，「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」邀請觀者自主選擇觀看視角與作品段落，於此，觀眾被設身於活動、表演與裝置的虛擬劇場空間之中，穿透阻隔觀眾與表演者之間的隱形面牆，透過多元視角開始與文本發生關係，並在表演的時間與即時的演出時間裡，給與觀眾一種體驗式的經驗。更甚之，兩個計畫皆呈現出數位媒介所造成影像載具與投映概念的根本性轉變。在概念典藏中，數位媒介不僅是承載、傳遞作品影像的窗口，它更成為一種「創作—互動」的介面，一種既能要求觀者互動參與的介面，又是開啟展演空間的介面，因而穿透了傳統劇場的空間想像，釋放既有空間意象的侷限。

綜上，科技藝術的保存以及數位科技看似存在著「無檔案性」(un-archivability)，相較於以物件為主的藝術，仍是科技藝術論述與理論的關鍵議題。在本研究中分析的兩個計畫中可以發現，原創表演性作品作為原作品，它的藝術性在於其原創性(authenticity)；但將此觀點延伸到科技藝術時，則朝向一種共創的(collaborative)，甚至集合式的(collective)美學，這種美學挑戰了傳統藝術史的詞彙與範疇。科技藝術的裝置、表演與實驗的短暫性／一過性仍舊將其與傳統美術、

---

<sup>51</sup> Alison Oddey, *Re-Framing the Theatrical: Interdisciplinary Landscapes for Performance* (NY: Palgrave, 2007), pp. 60-85.

<sup>52</sup> 作者轉化了 Alison Oddey 論著中提出之「觀眾—表演者—創作者」(spectator-performer-creator)，為「觀眾—表演者—操作者」(spectator-performer-operator)。詳見 Alison Oddey, *Re-Framing the Theatrical: Interdisciplinary Landscapes for Performance* (NY: Palgrave, 2007), pp. 63.

藝術市場劃分開來。因此，科技藝術的檔案化其重點則在於各方面與細節的數位化（**digitizing**）與人工化（**artefactualizing**）的行動上，透過虛擬實境的二次創作，使為原本一對一、「創作者之於原創物」的藝術創作關係及流程帶來突破性的改變，並將其原本暫存於觀賞者的記憶與歷史意識裡的狀態，轉化為數位檔案計畫，並關注記憶科技的檔案文件策略（**documentation strategies**）上，使數位科技與超鏈結網絡環境並置建構出特殊的記憶生態。如今真正的檔案逐漸消失在編碼之中，亦即消失在目前象徵次序中最根本的媒體檔案層次裡。線上資料的處理與傳送需要一個進行傳遞工作的入口，如今科技記憶的法則即等同於編碼。目前最基本的資料處理條件是由一個幾乎無法再被分割的短時記憶系統所構成，像是電腦的快取記憶（**cache**），造成一種不斷重複重新加載（**re-loading**）的記憶美學，一種記憶的媒體圖像（**media diagrams**）。<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Wolfgang Ernst, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 152.

## 四、迎向永恆的當下

從本研究推論得知，在數位檔案裡，記憶與現在間亦不再有延遲，它將每一個現在資料轉成檔案入口，串流媒體與儲存逐漸相互交纏，這種新的極速變動的記憶種類是自我學習的、能自動調整的檔案、能夠轉換成特定媒體格式。檔案這個詞彙或者檔案本身已經變成一種隱喻了。當人們討論到科技媒體與記憶之間的關係時，總是假定科技媒體作為某種外在的形塑者、承載者或記憶的管理者，而整個社會長久以來總是透過外在媒體來看待它自己及其過去，透過再現的、檔案的、以及流通的科技、當時的論述與見證來重新發現與轉譯。從博物館、錄音帶、電視、錄像到數位影像，記憶似乎無所不在；但是，這仍是一個受限制的過去，被當時的記憶機構所屏蔽，這是將這個新興的過去帶入穩定的現在的顯著方法。這並非現在與傳統過去之間的協商，而是擁有一種不穩定慾望的當代數位的超連結性（hyperconnectivity）—永恆的檔案化當下（permanently archiving presence）。<sup>54</sup>

由在地實驗與數位藝術基金會虛擬典藏計畫讓舞台上的影像得以與實體空間裡的觀者，以及虛擬介面中的功能進行互動聯結，讓參與者彷彿置身在劇場空間內，透過行動時間（mobile temporality）與媒介空間（mediated spatiality）的特質，創造「科技存有的世界」（Being-with-technological world），於私人感知的美學經驗中，進行一場自我的「文化式的旅行」（culturally solipsistic travelling），透過虛擬性的時空，觀者—參與者悠遊於展演情境的空間中。<sup>55</sup>這樣的實踐策略不但讓作品本身保持開放性，讓作品的檔案化、典藏與展示得以更具彈性，更讓跨時空的觀賞者對作品有更深刻的共鳴，不僅體現「媒介現場性」（mediated presence and liveness），其動態的超文本更把記憶本身轉變成不斷逝去卻又可不斷重複播放的檔案文本。

綜上論述可知，過去檔案保存的目的並非是提供立即讀取或立即回憶；根本是與知識流通完全相悖，而隨著快速普及的數位平台上線後，檔案的傳統隱密性逐漸被剝除，轉而朝向「開放取用」（open access），或付費使用邁進。在全球數位記憶生態下的科技藝術實踐中，「劉守曜獨舞數位典藏研發計畫」與「蕭賀文計畫」是以

---

<sup>54</sup> Andrew Hoskins, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 6.

<sup>55</sup> 邱誌勇，〈遊牧於數位景觀世界中的自我展演〉，《2014 藝術跨域發展計畫年鑑》（台中：國立台灣美術館，2014），頁 8-11。

「數位記憶」為核心命題，透過以創作實踐為基底的研究導向，對當代台灣科技藝術創作實踐的永續性進行文化性的觀察。從研究中得知，數位記憶科技介入到當代科技藝術的檔案化、典藏與虛擬展示的過程中，不僅得以擺脫傳統典藏中的「物質性」議題，更使得無所不在的檔案展示穿越時空限制、轉化時空觀賞，此連結轉向在根本上同時重構了，也重新部署了過去；它更同時將現在壓縮成一個個時刻，並形塑成一個深刻的或者延伸性的現在時刻，邁向未來。因此，建構出一種瓦解過去與現在並形成一種超連結性的狂歡（an orgy of hyperconnectivity）觀點，這是過往世代所無法擁有的想像。<sup>56</sup>

虛擬典藏紀事特別加重了現在與未來的比例重量，當個人的／公共的網絡混合體與檔案開始以一種無法想像的規模與複雜性相互交纏時，此種虛擬典藏式的數位記憶已然變成一種新穎的新體驗；亦即：傳統表演的數位痕跡具有無法測量的能力，使得過往的文化遺產永恆存在，它也同時產生了一種對於數位能力在後稀缺文化裡的信念。因此，出現了一種新的文化政治力，這股力量是由數位所涵養出來的價值，不受控制的評論、開放資源、資訊自由、「知道的權力」、立即搜尋、自白文化等等所有這些價值都餵養著、鼓吹著永不止息的過去。

---

<sup>56</sup> Andrew Hoskins, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, pp. 2.

## 參考書目

弗朗索瓦茲·帕爾法伊特(Francoise Parfait)著，鄭元智等譯，《龐畢度中心新媒體藝術展 1965-2005》，（台北：典藏，2005）。

Francoise Parfait, Zheng, Yuan-Zhi et al.yi[tranlated]. *New Media Art at the Centre Pompidou, 1965-2005*. Taipei: Collection, 2005.

邱誌勇，〈遊牧於數位景觀世界中的自我展演〉，《2014 藝術跨域發展計劃年鑑》，（台中：國立台灣美術館，2014），頁 8-11。

Chiu, Chih Yung. "Youmu yu Shuwei Jingguan Shijie zhong di Ziwo Zhanyan." *2014 Trans-Disciplinary Arts Development Project Yearbook*. Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, 2014, pp. 8-11.

邱誌勇，〈科技影像場域中的身體敘事：短評劉守曜，獨舞《Shapde 5.5》〉，《台新藝術評論》（2014 年 9 月 29 日）。網址：  
(<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ccy/2014092906>)（2024 年 3 月 1 日檢索）。

Chiu, Chih Yung. "Keji Yingxiang Changyu Zhong de Shenti Xushi: Liu Shou Yuo, Solo Dance, *Shapde 5.5*." *Taishin art criticism*, (September 29, 2014), (<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ccy/2014092906>). Accessed 1 March. 2024.

黃硯琳，〈VR360 的後製技術與準則〉（2017 年 6 月 27 日）。網址：  
(<https://medium.com/@alice820304/vr360的後製技術與準則-1526c75c4e40>)（2024 年 3 月 1 日檢索）。

Huang, Yan Lin. "VR360 de Houzhi Jishu yu Zhunze." (June 27, 2017), (<https://medium.com/@alice820304/vr360的後製技術與準則-1526c75c4e40>). Accessed 1 March. 2024.

- 殷寶寧，〈後博物館、街區活化與老屋再生：臺北市大稻埕街區個案研究〉，《現代美術》，36期（2018），頁25-55。
- Yin Pao Ning. “Post-museum, Revitalization of Neighborhood and the Adaptive Reuse of Old Buildings: A Case Study of Dadaocheng Area in Taipei City.” *Modern Art*, no.36 (2018), pp. 25-55.
- Atkins, Robert. “The Art World & I Go OnLine,” *Art in America* 83, 1995, pp. 58–65.
- Bay-Cheng, Sarah, Jennifer Parker-Starbuck and David Saltz. *Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- Boldyreva, Nina. *Exploiting the Potential of Virtual Reality: Innovative Practice in Museums*. Munich: Grin Verlag, 2018.
- Candy, Linda. “Research and Creative Practice.” In *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner*. eds. Linda Candy and Ernest Edmonds. UK: Libri Publishing, 2011, pp. 33-59.
- Hoskins, Andrew, eds. *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. New York: Routledge, 2018.
- Hoth, Janina. “Historicization in the Archive: Digital Art and Originality.” In *Digital Art Through the Looking Glass: New Strategies for Archiving, Collecting, and Preserving in Digital Humanities*. eds. Oliver Grau, Janina Hoth and Eveline Wandl-Vogt. Donau: Austrian Academy of Sciences Press, 2019, pp. 145-158.
- Krueger, Myron. *Artificial Reality II*. NY: Addison-Wesley, 1991.
- Machon, Josephine. “(Syn)aesthetics and Immersive Theatre: Embodied Beholding in Lundahl & Seidl’s *Rotating in a Room of Images*.” In *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*. ed. Nicola Shaughnessy. London: Bloomsbury, 2013, pp. 199-216.
- Manovich, Lev. “Database as A Symbolic Form” (1998). online available: ([http://manovich.net/content/04-projects/022-database-as-a-symbolic-form/19\\_article\\_1998.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/022-database-as-a-symbolic-form/19_article_1998.pdf)) (Accessed 8 June 2024).

- Oddey, Alison. *Re-Framing the Theatrical: Interdisciplinary Landscapes for Performance*. New York: Palgrave, 2007.
- Paul, Christine. "The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media." In *Media Art Histories*. eds. Oliver Grau. Cambridge: MIT Press, 2007, pp. 251-274.
- Paul, Christine. *New Media in the White Cube and Beyond*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Poster, Mark. *Information Please: Culture and Politics in the Age of the Digital*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Reading, Anna. "Memory and Digital Media: Six Dynamics of the Global Memory Field." In *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. eds. Motti Neiger, Oren Meyers and Eyal Zandberg. NY: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 241-252.
- Stiegler, Bernard. "Memory." In *Critical Terms for Media Studies*. W. J. T Mitchell and Mark B. N. Hansen. eds. Chicago: University of Chicago Press, 2017, pp. 64-87.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. Stephen Barker. Trans. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time, 2: Disorientation*. Stephen Barker. Trans. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time 1: The Fault of Epimetheus*. Richard Beardsworth and George Collins. Trans. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Van Dijck, José. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Walter J. Ong. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. NY: Routledge, 1982, 2002.

## Virtual Archive under the Trend of Glogital Memory Ecology

Chih-Yung Chiu\*

### Abstract

The means of conscious storage in human civilization has progressed through several stages, including oral expression, written language, printing duplication, analog electronics, and present digital signals. Nowadays, the symbiotic eco-environment of artificial memory has connected natural memory (anamnesis) with artificial one (hypomnesis) in a more sophisticated fashion. The technological aids to memory have also evolved from “memory techniques” (mnémotechnique) that issue commands according to the logic of memory per se into “memory technology” (mnémotechnology) which organizes memory through large-scale technical systems or technological networks. Industrialized memory thus transcends the confines of linear thinking and inherent temporal perception of human beings in this relatively intricate “*epiphylogenetic*” environment. Besides, our imagination and neural networks, whilst being extended via the communications sector, are operating in tandem to construct a new world system with technology-generated structures. Within the context, this paper revolves around the concept of “glogital memory” and analyzes two techno-art projects — *Shapde 5.5* and *Hsiao Ho-Wen Project* — through the lens of virtual archives, insofar as to grasp the insightful observations of techno-artists (teams) on digital humanistic consciousness in the contemporary age of virtuality. The findings of this paper reveal how artists utilize contemporary digital technology to preserve memory. They employ replicable, quotable, and repeatable memory techniques to transmute the ephemerality of performative works into virtual archives, which makes shifts in viewers’ temporal perception possible, hence a memory ecosystem in the digital era.

**Keywords:** mnémotechnology, glogital memory, virtual archives, *Shapde 5.5*,  
*Hsiao Ho-Wen Project*

---

\* Professor and Director of Graduate Institute of Art and Technology, Director of Interdisciplinary Program of Technology and Art, Associate Dean of College of Arts, National Tsing Hua University-Delta Distinguished Talent, College of Arts, National Tsing Hua University.

(Recieved: March 19, 2024; Accepted: July 26, 2024)

## 「歷史·當代」的形象操演： 關於將至歷史檔案的當代藝術

鄭庠\*\*

摘 要

本研究緣起於回顧展《歷史·當代》，以此展探究回顧性展覽在歷史與當代之間迴盪的間隙，並藉以分析回顧性展覽構築回顧視野的方法。係由回顧展與過去發生關連的情感只殘存在當下展覽中，既不完全復原、建構或回憶主題，而僅只是在歷史的擴散與交織之際，提供一個觸及過去的操演場域，讓人們得以維繫關於主題之系譜的當代記憶。

本文旨在追溯《歷史·當代》於「重返現場」的操演模式中，從再現歷史中的當代藝術的範疇裡，如何再訪當代藝術的歷史，並依此探究《歷史·當代》的形象內涵。之後，藉此探問重製藝術歷史中的藝術性，以及重置藝術歷史中的當代性。進而推導出，《歷史·當代》怎麼於展覽內涵中，更新當代藝術的外部檔案與歷史方法。最後，藉由檢視來體現「重返現場」的操演模式，為何在《歷史·當代》的回顧視野中，有著揭示、啟發複數觀點之可能性。進而闡明，回顧展《歷史·當代》不僅是思念消逝過去的往昔，也是給予過去肯認的機會。

**關鍵字：**《歷史·當代》、外部化、重返現場、檔案化、回顧展

---

\* 感謝評審委員的寶貴意見。

\* 臺灣師範大學美術學系博士生。

(收稿日期:113.08.01;通過刊登日期:114.02.19)

## 一、再現 (represent)<sup>1</sup> (人 — 文明) — 世界的迭代矛盾<sup>2</sup>

若漢密爾頓 (Richard Hamilton) 的《是什麼使今天的家庭如此不同，如此具有魅力？》(Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1965) 試圖回應1956年《這是明日》(This is Tomorrow)<sup>3</sup>的當時，那當代的人們以什麼回應「這是明日」呢？

如同我們已知的歷史脈絡一樣，《是什麼使今天的家庭如此不同，如此具有魅力？》回應了大眾的文化現象，並引領了普普藝術 (pop art) 的思潮，爾後，又同於我們所知曉的故事，沃荷 (Andy Warhol) 透過重複操作那些引發騷動的圖像<sup>4</sup>，進而聲明大噪。但是，在前述關於普普藝術的故事裡，我們並不知道，是什麼使普普藝術如此不同，如此具有魅力？或許，人們可以藉由大眾文化與傳播媒體交互運作的機制看到一些端倪，在工業時代之後，圖像的大量傳播已是不爭的事實<sup>5</sup>，實際上，隨著異質性 (heterogeneity) 媒體的流通散佈，圖像原有觀念意義的完整性與純潔性<sup>6</sup>，就會逐漸凋零，而且當資訊在網絡體系中飽和時，表象訊息也就會乘載特定意義，則訊息與意義就會趨向刻板印象化<sup>7</sup>，那圖像過多的既有訊息已然了無新意，換言之，在工業圖像批量生產之後，判定圖像價值在於名氣而非觀念，在於表象而非意義。同時在機械複製的時代，這種沒有個性、表現性的圖像訊息，就成為最為恰

<sup>1</sup> 修詞源於《歷史·當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》(臺北：財團法人臺北市文化基金會台北當代藝術館出版：財團法人臺北市文化基金會發行，2021)，頁 12-25。

<sup>2</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思-01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>3</sup> 英國藝術團體「獨立派」(Independent Group) 舉辦的展覽《這是明日》(This is Tomorrow)。

<sup>4</sup> Arthur Danto, "Pop, Politics, and the Gap Between Art and Life", *Andy Warhol*, (Yale University Press, 1998).

<sup>5</sup> John Berger, 〈「[BBC][紀錄片][中文字幕] 觀看之道 Episode1」〉，2017 年 5 月 16 日 Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=gUSfpD-bRhE&t=382s>)，2020 年 7 月 12 日檢索。

<sup>6</sup> Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition," (Thames & Hudson, 1998).

<sup>7</sup> Arthur Danto, "Pop, Politics, and the Gap Between Art and Life", *Andy Warhol*, 2009.

適的銘刻工具<sup>8</sup>，藉以描述大眾文化的當代風景，此行為也掀起了眼球世代的序幕。易言之，或許正是傳播工具迎來眼球世代的資訊社會，才讓普普藝術如此不同，如此具有魅力，也因如此，作品透過傳播網絡可以觸及更多群眾，那麼實際上傳播媒體就是藝術作品對世界的延伸，事實上這也是當今大眾認識作品的重要方式之一。

若是當代世界的人們往往藉著媒體工具認識文化，也使用傳播機制構建了當代風景，又以訊息進而塑造並實證特定的事件狀態，則我們就可以宣稱傳播媒體就提供甚至改變了人們認知世界的途徑。這也意謂著，人們是在訊息的遺產中構建了文明的形象<sup>9</sup>，如同「昨日的明日並不是今天」(Yesterday's tomorrow is not today)<sup>10</sup>，那麼我們同樣就能以文獻回顧的研究方式，透過分析檔案化之展覽作品、官網導覽<sup>11</sup>、展覽圖錄<sup>12</sup>與社群影像<sup>13</sup>等相關資料，研究、測繪一場名為對當代藝術館舍（台北當代藝術館<sup>14</sup>，以下簡稱當代館）進行編年行為的展覽——《歷史·當代》<sup>15</sup>。與

<sup>8</sup> Charles Baudelaire, "The Salon of 1859: The Modern Public and Photography", *The Mirror of Art: Critical Studies*(Jonathan Cape Ltd,1963).

<sup>9</sup> 《這是明日》的策展目錄。Thomas galvan, 〈This is Tomorrow – Exhibition Review〉, Thomas galvan(<https://thomasgalvan.com/this-is-tomorrow-review/>), 2023年1月15日檢索。

<sup>10</sup> Benedetta Ricci, 〈The Shows That Made Contemporary Art History: *This Is Tomorrow*〉, 《Artland Magazine. 》(<https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-this-is-tomorrow/>), download on 27 January 2023.

<sup>11</sup> 以官方網站為主。MoCA TAIPEI, 〈歷史·當代〉, (<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E6%AD%B7%E5%8F%B2%EF%BC%8E%E7%95%B6%E4%BB%A3>), download on 7 December 2022.

<sup>12</sup> 駱麗貞編,《歷史·當代=Chromo Contemporary》,頁12-25。

<sup>13</sup> 台北當代藝術館, 〈歷史·當代〉, (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLlibblixK9qoOF3yQpqcdfw3gXW-9K2RE>), 2022年10月18號檢索。

<sup>14</sup> 本文以賴瑛瑛在《歷史·當代》專文〈迎向下一個多元燦爛：台北當代藝術館的點滴回顧〉所延伸觀察的三個面向：專業成果、大眾與社會、營運成效，帶入當代藝術之文化樣貌，並依此為本文討論之主軸，是故台北當代藝術館並不是本文討論重點。賴瑛瑛,〈迎向下一個多元燦爛：台北當代藝術館的點滴回顧〉,駱麗貞編,《歷史·當代=Chromo Contemporary》,頁28-38。

<sup>15</sup> 《歷史·當代》(Chromo Contemporary, 展期2021年05月15日至2021年08月22日)是台北當代藝術館舉辦之年度界標式的回顧展。。陳貺怡,《歷史·當代》的策展論述,駱麗貞編,《歷史·當代=Chromo Contemporary》,頁12-25。

此同時，此方式正是要將外置化（*exteriorized*）的媒體視域，作為展覽的溯源途徑，通過這種懸置和中斷引領觀眾進入展覽預設的命題之中，進而觀察《歷史·當代》是以什麼遺產（*legacy*）回應「這是明日」。

鑑於上述資訊社會的條件下，《歷史·當代》相關檔案便是展覽重要的資料來源，由於《歷史·當代》系列活動幾乎覆蓋所有參展人<sup>16</sup>，因此若以策展人陳貺怡導覽<sup>17</sup>和主持系列講座〈抓好議題風向球：當代美術館的當代議題〉<sup>18</sup>、〈當年我在 MoCA Studio〉<sup>19</sup>、〈科技、性別、藝術：藝術家的性別解剖課和跨領域學習〉<sup>20</sup>展開，或許便可以概略捕捉參展製作人呈現給觀眾的思考視域。那麼，倘若我們將訊息附著在2021年的參展作品上，就大概可以有效標記《歷史·當代》幾個關懷的類型面向，以及就觀展順序閱聽作品，便得以觀察展間之間主題的連貫性。由於當代館是以展覽及推廣為主的藝術中心與實驗基地<sup>21</sup>，我們就依此前提將藝術中心與實驗基地區分，那麼《歷史·當代》其中一部分便是當代美術館的當代議題，從策展的角度觀察時代徵候：

《輕且重的震撼》以參與式手法製作生活微敘事的文化切片，迴響社會群眾對於當代館進行文化詮釋的能動性；《偷天換日：當·代·藝·術·館》藉重新考察「當·代·藝·術·館」的字面語義，叩問當代藝術館未竟的歷史向度與展延的文化現象；《派樂地》從日常文化中抽取「派樂地」（*parody*）的精神，透過翻轉／轉

<sup>16</sup> 〈抓好議題風向球：當代美術館的當代議題〉與談人為：陳貺怡、賴瑛瑛、胡永芬、陳明惠；〈當年我在 MoCA Studio〉與談人為：陳貺怡、陳建北、王俊傑、崔廣宇；〈科技、性別、藝術：藝術家的性別解剖課和跨領域學習〉與談人為：陳貺怡、謝佳娟、陳明惠、徐薇蕙，缺乏高千惠與胡朝聖。

<sup>17</sup> MoCA TAIPEI，〈2021 歷史·當代 Chrono-contemporary\_台北當代藝術館\_策展人陳貺怡導覽〉，(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>)，2022 年 12 月 2 號檢索。

<sup>18</sup> MoCA TAIPEI，〈2021 歷史·當代 Chrono-contemporary【系列講座】抓好議題風向球：當代美術館的當代議題〉，(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>)，2022 年 12 月 2 號檢索。

<sup>19</sup> MoCA TAIPEI，「2021 歷史·當代 Chrono-contemporary【系列講座】當年我在 MoCA Studi」，(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>)，2022 年 12 月 2 號檢索。

<sup>20</sup> MoCA TAIPEI，〈2021 歷史·當代 Chrono-contemporary【系列講座】科技、性別、藝術：藝術家的性別解剖課和跨領域學習〉，(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>)，2022 年 12 月 2 號檢索。

<sup>21</sup> 駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

型的方式譜擬出社會現象中的英雄主義；《光·合作用－亞洲當代藝術同志議題》以社會現象裡人與人之間歧異認同的交流場所，折射出亞洲LGBTQ社群的故事與處境；《後人類慾望》則重新建構了人們歧異的身體認同，表現人們試圖打破自然與文化界線的新方法。

另一部分，則是從創作者以實驗性的角度回應當代藝術澀相：《未竟之途－亞洲徐薇蕙個展》藉易變性的彩妝裝置來概括當代社會與流行文化中女性尋覓情感之過程，鋪陳人生價值取向之恆變性；《小花蔓澤蘭》透過藝術家獨創的「影子浮雕」手法表現不同場域薄質化的歷史內涵，重新串連事件碎片與其想像邊界之延展性；《若絲計畫》由日常雜處的瑣碎探討「藝術是什麼？」這個古老議題，再次質問藝術美學棄置後當代藝術環境的變化；《二〇一〇極地日誌：錯誤的冰塊》是將城市場景混裝於藝術家觀點輔以科學佐證之極地行動紀錄的八頻錄像，意圖揭露、喚起人們文明的慣習在於整體環境下的真實荒謬；《吾鄉、吾土系列二：你甘知影阮的名——台北植物園》從呈現無名花草來回應具規劃與制度的專業領域不同之體悟和見解，以田調式的微觀視野重新深掘世代的觀點情狀。<sup>22</sup>由前述展覽的資料爬梳可知，在策展人的選擇下，《歷史·當代》至少表現出當代藝術議題觸及：民眾參與、機制認知、價值轉型、身份認同、身體奇想、女性身份、檔案編寫、歷史傳承、環境感知、知識部署等多樣表象，總而言之，《歷史·當代》提供了跨學科交匯場所，也呈現當代藝術觸及議題層面相當豐富、複雜。

然而，此種有效處理《歷史·當代》的方式——將訊息資料進行統籌性的再現與傳佈<sup>23</sup>，卻也反映出資訊社會最為嚴重的一個問題，人們往往在詮釋過程中製造出某種差異化但具體（differential specificit）<sup>24</sup>的可指認特質。實際上，隨著異質性媒體的傳播，觀想體驗過程中難以預料經驗細節，常常也因為超越理論能控制範圍<sup>25</sup>而被擱置，此意味著，理論化整合出具體的指認特質同時也建構了一種對於《歷史

---

<sup>22</sup> 駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 49-122。

<sup>23</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, "The Image of Objectivity," in *Representations* 40 (1992), pp. 81-128.

<sup>24</sup> Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, (Thames & Hudson, 1998).

<sup>25</sup> 參考於埃爾金斯 (James Elkins) 的〈沒有理論的藝術史〉。德國·貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，(北京：中國人民大學出版社，2004)，頁 212。

·當代》的離身 (disembodied) 認知，另一方面來說，儘管傳播媒體使得訊息有效流通，不過此方式卻造成了經驗的貶值。如此以資訊「取代」身體經驗，那麼具身性 (embodiment) 的觀看體驗已然應被排除在視覺文化之外，這顯然對於展覽來說是弔詭且矛盾的。那麼，這便會是《歷史·當代》用以回應「這是明日」所視覺再現的形象嗎？若以此論點來看，《歷史·當代》在當今眼球世代的歷史輪廓<sup>26</sup>下，便與過去的展覽既無不同亦不特別具魅力，也不會是當代人們回應「這是明日」的唯一解答。

## 二、致敬展演中時間知覺的重塑、共構<sup>27</sup>與再訪 (revisit)<sup>28</sup>

然而，這是否又意味著以《歷史·當代》<sup>29</sup>回應當代藝術的歷史輪廓<sup>30</sup>是含混又失敗的？事實上這種模糊論調的產生，是因為我們已意圖就《歷史·當代》的檔案中，揀選、修復出符合我們對於現下視覺期待<sup>31</sup>的指認特質，且特意排除外置化媒

<sup>26</sup> 貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，頁 323。

<sup>27</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思-01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>28</sup> 修詞源於《歷史·當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>29</sup> 《歷史·當代》之「當代」有當代館與當代藝術之意，此處取當代藝術之意。

<sup>30</sup> 參考於貝爾庭 (Hans Belting) 的〈藝術史的終結？—關於當代藝術和當代藝術史學的反思〉。貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，頁 323。

<sup>31</sup> 藝術作品的共時意義：被要求援引大量數據，數據被限制只有專家能接近。兩種方式提供歷時的或橫貫主題的維度：一種方式提供歷時的或橫貫主題的維度；一種方法在於跨越數世紀的一個偉大事業的持續意義，或他與同一時期不同地點發生的其他事業的聯繫。另一種是關於藝術作品共時的解釋程度，有助於識別關於藝術功能的抽象問題。參考於普萊茨奧斯 (Donald Preziosi) 的〈當代藝術史學科的危機〉。貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，頁 244。

介的物質性條件干擾<sup>32</sup>，也將《歷史·當代》附庸成一種解決「這是明日」<sup>33</sup>的內部過程。易言之，此推斷意即當我們將《歷史·當代》視為昨日藝術的脈絡延續時，也意味著我們不僅忽略了展覽當下的觀想體驗，更直接宣稱了明日的面貌。其實，我們也不應忽略《歷史·當代》立論點是基於回顧展的立場，那麼「這是明日」歷史性的先驗與目的論氛圍<sup>34</sup>就不是《歷史·當代》的表達對象，所以《歷史·當代》並不是「今天」的表現，而是對「昨日的明日」描述。<sup>35</sup>換言之，對《歷史·當代》立場的混淆，正是因為我們把《歷史·當代》試圖置入「藝術史中的當代性藝術」或「藝術史中藝術的當代性」的類型範疇中加以討論，才會導致的結果。

實際上，若藝術本身就是作為一種文化行為的普遍模式時，人們又將其視為逃離歷史遺產的創造性產物，<sup>36</sup>且「傳媒即藝術的延伸」，則作品的內在技巧的界限就會取決於媒體的技術極限，那麼，迭代並不發生在創作媒介的新穎性<sup>37</sup>，而是在於在於視覺圖像指認出新的歷史現實之能力。這也表示著，我們該質疑的不是《歷史·當代》對於現實的認知，而是《歷史·當代》今日透過媒介製造了怎樣的歷史圖像（pictorial）<sup>38</sup>，這也是《歷史·當代》在視覺文化中構成回應「這是明日」的視野

---

<sup>31</sup> 參考於格拉博（Oleg Grabar）的〈論藝術史的普遍性〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（*The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art*），頁 263。

<sup>32</sup> Peter Geimer, *Inadvertent Images: A History of Photographic Apparitions* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2018), pp. 140-69.

<sup>33</sup> 「昨日的明日並不是今天」是《這是明日》的重要預設。Thomasgalvan, 〈This is Tomorrow – Exhibition Review〉, (<https://thomasgalvan.com/this-is-tomorrow-review/>), 2023 年 1 月 15 日檢索。

<sup>34</sup> 參考於普萊茨奧斯（Donald Preziosi）的〈當代藝術史學科的危機〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（*The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art*），頁 246。

<sup>35</sup> Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, *Philosophy: An Assessment*, Vol. 47, No. 4 (WINTER 1980), pp. 612-634.

<sup>36</sup> 參考於貝爾庭（Hans Belting）的〈藝術史的終結？—關於當代藝術和當代藝術史學的反思〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（*The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art*），頁 321。

<sup>37</sup> Arthur Danto, “Seeing and Showing”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), pp. 1-9.

<sup>38</sup> 第五屆文件展的主題為「懷疑現實—今日圖像世界」（*Questioning Reality—Pictorial Worlds Today*）。

(scenography) 要素之一。而因為這個視野並不是現實的實證分析，也才可以讓我們給出關於《歷史·當代》概念定義的實際分析<sup>39</sup>，換言之，我們要探討的是《歷史·當代》策展方法中包含 (consists) 什麼，如果有的話，而什麼產生了？<sup>40</sup>

讓我們再次置身視覺文化裡，即便已知回顧展總意味著致敬 (retrospective)，然而這仍有令人困惑且未知的部分，因為若是回顧展的展呈目的總意味著——於展呈的同時 (contemporary)，使參與者共同致敬某種特定主題，如同圖錄看似使過去的創作故事讓人們在當下重複經歷，但是，實際上圖錄既是藝術作品的再現工具，又是研究者的檔案，因此當以圖錄作為復返的視覺媒介進行詮釋時，並不能忽略製造的過程與流程，也因此，回顧展的體驗存在某種時間感知的往復性。

此往復性是針對於「回顧展」這種特殊情境，必須了解的是，對於一般的展覽常態而言，感知情境即為體驗現場，不過，回顧展意味著展覽企圖在展呈場所內，讓參與者意識到事物的某種特定主題，易言之，回顧展的感知體驗並不僅是源於知覺的現場，並且還要聯結著對於特定過去主題的想像。延續上述討論，當此種複雜性的時間感座落在展呈現場時，便能透析出回顧展某種特殊的視覺情境：過往一般展覽的認知生產，會存於活化概念的永恆當下，並且時時刻刻都是現象湧現的瞬間，體驗亦凝結在每個感知形塑的時分，不過，回顧展「致敬」的特殊目的性，使回顧展的體驗是通過顯現的圖型 (graphic)<sup>41</sup>，藉以致敬過去的身體感與內部知識，才得以迭代出事物的經歷感知。更進一步，若我們並置展覽與回顧展的展呈觀念，可以獲知，回顧展的作品是增強性標記的論證性工具，並不是誘發抽象概念的某種插圖，換言之，回顧展「致敬」的時間屬性改變了視覺與展覽既定認知與感知型態。

同樣的，回顧展的「展覽」時間性同樣也是弔詭的。如同前述，一般性展覽的視覺情境是生產於體驗的現場，然而，回顧展目標為讓不同視域的參與者有著某種過去的共識，簡言之，回顧展是透過策展的技術操演，得以製造出展覽場域某種特別的識別方法。此種策展操演一方面表示著，展覽是讓異質性的材料透過資料的部

---

<sup>39</sup> Arthur Danto, "Analytical Philosophy, Social Research", pp. 612-634.

<sup>40</sup> Arthur Danto, "Analytical Philosophy, Social Research", pp. 612-634.

<sup>41</sup> M. Norton Wise, "Making Visible", *Isis*, Vol. 97, No. 1 (March 2006), pp. 75-82.

署，用以「製造視覺性」<sup>42</sup>的空間化工具，另一方面回顧展的「致敬」屬性又意味著，這些材料已是過去的資料進行提取、來回驗證、詮釋再脈絡化方式進行陳述的結果。所以，回顧展的空間意圖條件就會有兩個層面，一部分是展覽現場的體驗如何得以讓閱聽人獲得關注，又須依此視覺吸引力讓觀賞者致敬、指認某種主題性經歷。那麼，回到圖錄的類比裡，我們便可以發現人們在回顧展關注的其實是再現物所呈現的一切，那麼創作過程與觀看流程就被遞迴進視覺媒介的討論範疇中，而且，此種視覺的雙重性是由圖示化媒介得以進行視覺化論述的圖輯（atlas）<sup>43</sup>模型。換言之，回顧展所帶來的觀眾體驗，其實是把描述跟詮釋變成同一件事，而且是把敘事時間跟呈現時間糅雜在一起了。因此，便可得知，回顧展「展覽」形式的視覺性化約了感知型態，也確立了既定認知方法。

如此一來，我們便能更為明確的指認回顧展的展覽程序中，其時間感知之複雜性：一部分是人們要在感知現場體驗到源於實體的現象經驗與主題的內部知識，另一部分是則是需要將主題的知識模型與現象並置於感知現場；在技術層面，回顧展藉由圖像（graphic）媒介聯結主題的記憶，另一層面，在媒介層面，回顧展透過視覺化技術，部署了異質性圖像，並再建置了主題的系列圖輯（atlas）；就前述之狀態，則回顧展既透過「致敬」遞迴了主題的觀念脈絡，亦藉由「展覽」迭代了主題的實體系譜，所以回顧展才得以進而活化了主題的現象體系。顯而易見的，此種時間感知的集合狀態是由視覺化技術所製造而出空間性媒介，才進而可能體現於回顧展的現象之中，也因此，回顧展涉及某種將複雜性的時間感知，轉譯為可校準、建構的空間體驗之過程。易言之，回顧展蘊涵著將時間進行空間化的操演程序，或是說，若是一般展覽有著企圖將主題視覺化的技術傾向，而回顧展更有著——藉由交替、並用理性閱讀和感官觀賞兩種行為之方式<sup>44</sup>，將主題圖式化（schema）的媒介特徵。

---

<sup>42</sup> Hans-Jörg Rheinberger, "Making Visible. Visualization in the Sciences – and in Exhibitions?", *The Exhibition as Product and Generator* (Eds. Peter Galison and Caroline A. Jones, University of Chicago Press, 2010), pp. 9-23.

<sup>43</sup> 李立鈞，〈星空中的黑暗：阿比·瓦堡的「記憶—圖輯」〉，《藝術觀點 ACT》，61 期（2015），頁 38-45。

<sup>44</sup> 陳貺怡，〈一個新的獨立藝術範疇：藝術家的書〉，《藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術》（臺北：國立歷史博物館，2007），頁 35-37。

無論如何，倘若我們已知回顧展的視覺性是用來輔助、分配含義且暫時性的媒介工具，則回顧展的視覺現象就是一段被篩選的過程。而現象在不斷轉譯、再現的過程之中，人們意圖對主題的認識指涉，就會是在訊息載體之間平行移動並製造現象<sup>45</sup>，也因此才能在回顧展的觀展體驗中建構關於特定主題的知識，此亦表明了，在回顧展體驗中，人們是在再現的視覺經驗中串起對主題的認識。綜上所述，回顧展才能既是特定主題的再現工具，又是特定主題的檔案化媒介，亦是一種由感知納編的暫時性類型學<sup>46</sup>。

### 三、認知賦能，及重製（rebuild）<sup>47</sup>反思<sup>48</sup>

基於上述關於回顧展的視覺前提，與其再次重製《歷史·當代》象徵性文本的離身認知，不如將轉而《歷史·當代》相關文獻的意義內涵懸置，透過分析組成元素呈現方式的改變與更新，<sup>49</sup>進而重新分析感知情境的媒介工具，是如何構成《歷史·當代》的資訊以及介面，並藉以觀測《歷史·當代》對於回顧展內涵以及的變革境況，也才會是《歷史·當代》之觀想者面對「這是明日」的感知現場。

此同時也意味著，雖然回顧展並不是主題的本真性證據，而是一種「外部化」（externalization）<sup>50</sup>媒介，不過事實上，人們也僅能駐足於此現象的實質

<sup>45</sup> Bruno Latour, “Drawing Things Together”, *Representation in Scientific Practice*, (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), pp. 19-68.

<sup>46</sup> 參考於〈代理式展演：將真實性外包〉的概念。英國·畢莎普（Claire Bishop）著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》（*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*），（臺北：典藏藝術家，2015），頁 372。

<sup>47</sup> 修詞源於《歷史·當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>48</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思-01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>49</sup> 陳貺怡，〈#24《24 小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 1013 陳貺怡 CHEN Kuang-Yi〉，《跨域讀寫》(<https://www.youtube.com/watch?v=4a3J49-LLak&t=3s>)，2023 年 1 月 22 號檢索。

<sup>50</sup> Soraya de Chadarevian, “Graphical Method and Discipline: Self-Recording Instruments in Nineteenth-Century Physiology”, in *Studies in the History and Philosophy of Science* 24 (1993), pp. 267-291.

(substance)<sup>51</sup>中致敬著主題。易言之，即便回顧展並不是主題本身，卻也乘載了關於主題的形制與其組成元素。而人們正是仰賴回顧展所提供的資訊遙想著主題，因而，回顧展的展呈境況，也就會牽涉到主題怎麼被理解。若回顧展的信度源於特定主題的經驗特質，那人們的回憶效度，就會取決於回顧展現場的感性體驗。

不過，如同前述提到傳播使經驗貶值，人們是否可以宣稱——在視覺文化裡，視覺藝術(以下簡稱藝術)<sup>52</sup>最重要的經驗特質，即為觀看的感性(aesthetics)體驗？此命題在由人文主義所建立作藝術領域<sup>53</sup>是不證自明的，它的特質基於觀者視覺必須透入(penetrate)作品實體之中。然而，觀念藝術(Conceptual art)對於「觀看視覺藝術的感性體驗」的命題，無疑帶來顛覆性的視域轉換<sup>54</sup>，因為當科蘇斯(Joseph Kosuth)宣稱「藝術如同想法作為想法」(Art as Idea as Idea)<sup>55</sup>時，就文義而言，我們不難發現，此命題底下身體參數的匱乏，換言之，在觀念藝術的視野範疇裡，作品所展示的，並不是實體的美感狀態，而是附著於作品周圍的觀念訊息，如此一來，觀看與其是說是一種身體性體驗，不如是一種「形象－識別(recognition)」閱讀經驗。顯然的，觀念藝術以語言與非語言反覆重述的方式，使以身體性感知體驗為視覺藝術認知基礎的展示形式，發生了典範性的轉移。當然，我們也無意反對藝術做為拓展視覺知識領域的進程，不過實在同樣的問題意識中，我們有必要進一步釐清「觀看的感性體驗」於歷史演變中涉及怎樣的關鍵變項，讓人們仍然可以依一致性的經驗特質來指認視覺藝術？

即便我們發現觀念藝術對於藝術領域的開創性，視覺體驗怎樣完成經驗轉向仍然是需要被釐清的：如果觀念藝術的感性經驗是種閱讀性體驗，那麼作品的視覺形

---

<sup>51</sup> 法國·馬奎(Jacques Maquet)著，武珊珊譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》(The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts)，(臺北：雄獅美術，2003)，頁75。

<sup>52</sup> 因為藝術種類繁多，本文想聚焦在視覺藝術的討論範疇之中。

<sup>53</sup> 一如丹尼斯(Maurice Denir)所說：「一幅畫在成為戰馬、裸女或是依些軼事之前，其本質是一個以某種次序排列的色彩所覆蓋的平面。(原文為：a flat surface covered by colors arranged in a certain order)」。馬奎(Jacques Maquet)著，武珊珊譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》(The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts)，頁75。

<sup>54</sup> 不用噴泉是因為小便斗仍可以有審美形式的問題，但純粹的文字可以模糊視覺的聯想能力。

<sup>55</sup> MoMA，〈Joseph Kosuth Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition" 1966-68〉，MoMA(<https://www.moma.org/collection/works/137438>)，download on 23 November 2022.

式不過是種理念的載體亦或是媒介，但是，載體如何能限縮、分離（dividing）想法（idea）仍會是作品的重要指標，亦是觀念藝術成立的重要信度，反之，觀念的表達就會失焦。易言之，就觀念藝術的創作手法而言，仍然是透過同語反覆的形式導航（navigating）<sup>56</sup>著觀看慣習，也因此，媒介特性選擇更會是觀念藝術的關鍵技術<sup>57</sup>。這表示著，即便過去藝術的象徵傳統也保持著某種可讀性，但與觀念藝術顯然在媒介技術上，有著顯著的區別：過往象徵類型的作品運用媒介載體是為了理念的傳遞，觀念藝術則是用媒介載體表現理念；由於在展示的觀看經驗中，象徵性作品意圖透過媒介指涉理念，亦需要視覺對作品文本的體驗性透入，而在觀念藝術中，媒介目標僅表現文本理念，那麼視覺體驗只能巡梭（patrol）<sup>58</sup>於文本的表徵狀態<sup>59</sup>，所以觀念藝術也才會宣稱「藝術如同想法作為想法」；兩者之間對於視覺媒介的技術理解是不相同的，象徵性作品是以媒介探勘理念的範疇，而觀念藝術則是以媒介積累、劃定理念的範疇；象徵性作品透過媒介的透明性表明理念，觀念藝術運用載體的實體性表示理念。如此一來，我們便能指認出：某程度上，觀念藝術僅僅是讓視覺經驗游移在媒介實體的表徵體驗中，恰好也因觀念藝術於體感經驗的匱乏，也更能明確且明晰得彰顯觀念的理念性。另一方面，上述對於觀念藝術的梳理，我們便能覺察觀念藝術是如何運用媒介表現理念的方法，也意味著媒介技術在觀念性作品的感性體驗中，是舉足輕重的經驗變項。

或許會有人有疑問，為甚麼媒介技術會是藝術的感性體驗一致性的經驗變項？若從媒介形式與視覺經驗的迭代樣態中，我們已然可以窺見此思路的雛型。在人文主義的象徵傳統裡，預設了創作者先於作品文本的存在，這也意味著作品與創作者的關係（rapport）是前提性條件，易言之，詮釋者必須是在創作者的陳述語境下閱聽作品，否則，沒有脈絡的文本只是某種痕跡資料。然而，若我們無法區分麥卡托投影（Mercator projection）與地球球面的脈絡關係，也只能接受由此投影所還原的地球球面<sup>60</sup>，那人們注定不在同一個星球上。不過，如同麥卡托投影的設計理念是為了

---

<sup>56</sup> Arthur Danto, "Seeing and Showing", pp. 1-9.

<sup>57</sup> Michael Fried, *Art and objecthood: essays and reviews*. (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), pp. 148-172.

<sup>58</sup> Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image, Music, Text*, (Hill and Wang, 1967).

<sup>59</sup> 如同觀賞沒有譯文的草書。

<sup>60</sup> 麥卡托投影是地圖圓柱投影法，此法使高緯度地區變形會很顯著，但卻是最常見的矩形地圖。

球面經緯線在平面上仍然垂直相交，即使犧牲了高緯度長度與面積的準確性，但是地圖中任兩點方位皆為正確，所以麥卡托投影仍然會是實用的文本，也只有在此方式下人們才能適恰的運用麥卡托投影，換言之，文本閱聽方式的前提條件，即為由創作者理念下所設計的假設性證據。而在前述投影法的例子裡，一個簡單邏輯也出現了——人們是在技術媒介製造（making）之後才開始比對（matching）視覺<sup>61</sup>的可能性。一旦我們意識到這種設計性的假設，已然可以做為前提脈絡協助並決定了視覺的觀看，那麼我們就可以宣稱，人們是用技術圖像指認、探勘認知的界線<sup>62</sup>，同時這亦不違反象徵的傳統論述，只是我們發現視覺是在技術演變中覺察到的認知變化，而非內在直觀於現實的想像。經此論辯，我們亦可覺察到媒介技術的精確性是一種手段，而非目標，所以為了呈現理念，媒介技術並不會是隨機性的假設，而是為了發揮媒介進一步功能的設計性假設，所以技術媒介才會是一種論證工具，並非只是抽象概念的插圖，<sup>63</sup>而是思考風格的事實歷史<sup>64</sup>。一如我們前述所談的，若觀念藝術的目標為呈現理念是無懸念的命題，同時顯而易見的，理念的強調當然也是人文主義的一貫傳統，則對於藝術而言，問題仍然會是怎麼讓理念從不可見到可見，所以媒介技術才會是感性經驗的重要變項。

從另一個方向來看，依本文脈絡，我們能確立從象徵性作品與觀念藝術，均可視為從載體顯現理念的某種藝術法則，然而比起象徵性作品可視化的明確性，若是觀念藝術依然是讓不可見到可見，又是憑藉怎樣的媒介技術得以宣稱經驗轉向呢？若我們知道觀念藝術最明確的創作手法即為「同語反覆」，那麼它的媒介運用上又或反映了怎樣的思考變革，就有可能是觀念藝術擴充藝術領域的重要要素。所以我們從媒介技術到運用方式，來觀測它們的經驗轉向：首先，比起象徵性作品仰賴著作者積極介入作品的形象構成，觀念藝術則是展示著載體媒介或文字元素的部署關係；其次，比起象徵性作品須召喚著觀者解讀，觀念藝術則是等待著觀眾閱讀；再者，兩者觀看的經驗差異，決定了它們不同的感知情境，解讀象徵性作品是意圖回顧作者的理念起源，而閱讀觀念藝術是觀看創作者遺留的檔案，也意味著觀念藝

---

<sup>61</sup> Arthur Danto, "Seeing and Showing", pp. 1-9.

<sup>62</sup> Hans-Jörg Rheinberger, "Making Visible. Visualization in the Sciences – and in Exhibitions?", pp. 9-23.

<sup>63</sup> M. Norton Wise, "Making Visible", pp. 75-82.

<sup>64</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, "The Image of Objectivity," pp. 81-128.

術是一種匯流觀者與作者的銘刻（inscription）；然後我們就可以發現，象徵性作品是讓材料透過某種藝術的法則，讓作者精神棲息於感官形式之中，而觀念藝術則是讓材料在漸進的認識中逐漸表述出想法的輪廓；最後便可獲得一種理解，象徵性作品是藉由媒介的透明性讓不可見成為可見，而觀念藝術是透過媒介的語言性讓不可見成為可見<sup>65</sup>。即為象徵性作品的感性經驗源於參照作者的劃分性創造，則觀念藝術的感知經驗則是源於作者創造的劃分性參照。

#### 四、檔案化、媒介技術與重置（reset）<sup>66</sup>的介面模塑<sup>67</sup>

在前述象徵作品與觀念藝術的類比討論裡，我們可已然以覺察到，即便在以文字材料為創作基礎的觀念藝術範疇中，若作品無法使觀看實現不可見的可見化<sup>68</sup>，那麼徒有理念的形式化名詞符碼並不會具備任何內涵<sup>69</sup>，且由作品所展示的視覺性終將流於日常的觀看體驗，亦無法喚起感知經驗的概念轉換，則藝術作品的體驗也會與尋常物件無異，從而讓藝術的特質無從指認。延續此脈絡觀點，若我們在「在視覺文化裡，藝術最重要的經驗特質，即為觀看的感性體驗」之命題中，推導出——不可見到可見，同為觀念藝術與象徵作品，作為藝術區別出尋常物件的特質參數，並依此為藝術經驗的定性依據。並且，在本文此邏輯基礎上，當我們確立了藝術是以不可見的可見化為媒介技術作為重要特徵，那麼由技術媒介促成感性的轉化

<sup>65</sup> 無論是觀念或象徵性作品都無法拒絕其視覺真實。參考於貝爾庭（Hans Belting）的〈藝術史的終結？—關於當代藝術和當代藝術史學的反思〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（*The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art*），頁 268-269。

<sup>66</sup> 修詞源於《歷史·當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>67</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思-01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>68</sup> 在以文字材料為創作基礎的觀念藝術中，此面向稱為可讀性。

<sup>69</sup> 若對象無法感知語意的體系，就會納入無法討論。參考於格拉博（Oleg Grabar）的〈論藝術史的普遍性〉。原著為 Hans Belting 的 *The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art*。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（*The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art*），頁 262。

化程度就是依偎著體驗變化進行的。此亦意謂著，若以前述討論的觀念藝術與象徵藝為例，則表現出承載某種理念的媒介載體，才會是藝術特質之觀測位置，也就是讓觀看經驗足以成為定量感性體驗的可視化工具，換言之，在視覺文化裡，藝術最重要的經驗特質，並不座落在背景知識或理念的宏大，而是在於感知現場的實體，如何體現或轉化出別樣的感性體驗。

於是，若我們已然知曉展覽實體是藝術概念成立的重要信度，意即感知現場就是理念所能囊括的經驗領域，則展示形式也就會定義了視覺的體驗範疇。然而，若我們指稱作品實體的展呈境況視為追溯創作主題的媒介技術，同時又以「不可見的可見化」作為於視覺文化中藝術的某種公理<sup>70</sup>時，那麼在視覺體驗中，我們又不得不面對一種以「包覆」作為創作形式的藝術類型。因為在「不可見的可見化」的語境下，包覆的創作形式製造了另類身體感知的匱乏，不同於上述藝術類型的觀看經驗，如在克里斯多夫夫婦(Christo & Jeanne-Claude)的《包裹的德國國會大廈》(Wrapped Reichstag)<sup>71</sup>中，人們並不會看到被包覆的建築內容，事實上也只會看到國會大廈在包覆物表層支撐出基本形體的痕跡。<sup>72</sup>如此的視覺效果，正是藉由媒介載體截斷、隱匿物件的部分信息，得益於包覆織物的媒體性，才透顯出來的特徵。而這個物件<sup>73</sup>表面的視覺徵狀，完全由藝術家設計<sup>74</sup>，也是在這個僅存在兩週的公共計畫中，公眾的參與(participate)同時也成為作品視覺性的一部分。

經由上述描述我們即可發現，其實《包裹的德國國會大廈》視透過技術媒介讓國會大廈成為材質介面的某種徵候<sup>75</sup>，以此觀點我們再來分析《包裹的德國國會大

---

<sup>70</sup> 在邏輯傳統中，公理是沒有經過證明，但被當作不證自明的一個命題。Arthur Danto, "Analytical Philosophy, Social Research", *Philosophy: An Assessment*, Vol. 47, No. 4 (WINTER 1980), pp. 612-634.

<sup>71</sup> 藝術家克里斯多(Christo)和珍妮克勞德(Jeanne-Claude)在1995用織物包裹了柏林的國會大廈。

<sup>72</sup> 此類型早在1920年，雷(Man Ray)就發表了《伊西多爾·杜卡斯之謎》(The Enigma of Isidore Ducasse)。但本文考量《包裹的德國國會大廈》討論了更多公共性面相，故以《包裹的德國國會大廈》展開討論。

<sup>73</sup> 此指《包裹的德國國會大廈》。

<sup>74</sup> Tate, 〈Christo and Jeanne-Claude Wrap Up the Reichstag | Lost Art〉, 2015年7月30日 Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=4zYKa6xmbjQ>), download on 3 December 2022.

<sup>75</sup> 李立鈞, 〈星空中的黑暗：阿比·瓦堡的「記憶—圖輯」〉, 頁38-45。

廈》的視覺體驗：當包覆材再現了包覆物的虛擬特徵，由於中斷了國會大廈展示的延續性，於是，《包裹的德國國會大廈》成為一個新的實體而不是國會大廈的仿製品（imitations）<sup>76</sup>；這也讓《包裹的德國國會大廈》的感性體驗與國會大廈的歷史記憶，在觀眾的經驗中形成一種擺盪關係，亦標示著此創作形式讓國會大廈不再是地標性的幻覺而是可體驗的真實形象；又言之，即使運用包覆的技術形式，仍然使可見的媒介載體透顯不可見的主題與形象。而「現地製作」的創作形式，不僅反映出場所性，更反應出藝術計畫，如何使創作行為透過構想，並在實踐中操演為一種視覺化媒體，回應且納編觀看展示空間的視覺化策略。而此技術媒介正是在材質的「相似形式」中，使主題如何在出乎意料、不合時宜的觀看時刻重新被喚起、挪用、轉喻、誤讀<sup>77</sup>，創造出再次審視主題空間的視覺工具。因此，展示實體如何能限縮、彰顯主題仍會是作品的重要指標，亦是以視覺化媒體成立的重要效度，反之，主題的傳遞就會失焦；也因此，若技術媒介已然是蘊含傳遞性質的視覺工具，則展示實體表現決定了人們測繪主題的主觀判斷。

這關涉到社群集體對於主題的認識論，在再次審視主題的行為中，透過關係給定時刻的知識狀態與孤立某些元素<sup>78</sup>，重新測繪主題的特徵與常態（immutable mobiles）<sup>79</sup>，使主題的舊有集合分析為一個整體。而此種標籤化的分析與隔離<sup>80</sup>，也讓主題的早期形式能流傳到追溯的形式實質中，即便是概要式的描述，也足以讓主題的視覺化過程變成一種對於主題蒐集、篩選、彙整的檔案性證據<sup>81</sup>，並以此構建

---

<sup>76</sup> Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

<sup>77</sup> 李立鈞，〈星空中的黑暗：阿比·瓦堡的「記憶—圖輯」〉，頁 38-45。

<sup>78</sup> Ludwik Fleck, "To Look, To See, To Know," in *Cognition and Fact: Materials on Ludwik Fleck*, Eds (Dordrecht et al.:Reidel 1986), pp. 129-151.

<sup>79</sup> Bruno Latour, "Drawing Things Together," in *Representation in Scientific Practice* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), pp. 19-68.

<sup>80</sup> Ludwik Fleck, "To Look, To See, To Know," pp. 129-151.

<sup>81</sup> Birgit Schneider. "Image Politics: Picturing Uncertainty: The Role of Images in Climatology and Climate Policy," in *Climate Change and Policy: The Calculability of Climate Change and the Challenge of Uncertainty* (Berlin: Springer, 2011), pp. 191-209.

群眾風格化<sup>82</sup>後主題的知識系統。也因此，藝術家才能在觀察對象不變的前提下，宣稱《包裹的德國國會大廈》對於認知之所以能有所轉化，此正是因由《包裹的德國國會大廈》的形式操演，才引發人們對於國會大廈的價值重估。

無論如何，雖然《包裹的德國國會大廈》並不是國會大廈的本真性證據，而是一種「外部化」(externalization)<sup>83</sup>媒體，並且，此種形式操演可以使某種主題透顯出現場的徵候，這意味著，正是因為包覆形式此種外部化方法，阻斷了主題綿延性的時間體驗，促成了一種針對主題差異化的重複體驗，才讓作品成為追溯主題的視覺工具，才引發經驗的判斷力。並且，這種技術邏輯正同於「計時攝影」(chronophotography)中，影像同時能紀錄並展示了運動中之連續切片的能力，此技術邏輯即為將對象從時間區隔中空間化的方式<sup>84</sup>，讓觀察者能獲取共時性的資料，進一步探勘參數之間的關係，則正是媒體<sup>85</sup>標準化了資料的表現，因此文本才有了閱讀、分析，甚至測量與研究的可能性。換言之，在上述以「包覆」作為創作形式的討論中，透過操演使輪廓的浮現不僅可以聚攏主題與作品之間間距，並且若是操演形式在某種明確的參照機制下，透顯出主題與視覺工具之間的系譜，亦表示著主題的母題化。也因此藉由包覆將主題轉化為視覺工具時，人們對於主題的討論範疇，就會有更為明確的認知方法，也讓人們對於辨識、指認主題之能力更有效力。所以，包覆形式並不悖反於我們關於藝術特質的討論範疇，也意味著，視覺文化最重要的經驗，仍然來自於展覽現場的感性體驗。

綜上所述，既然我們已論證出「包覆形式的藝術類型」仍然符合視覺文化的藝術公理<sup>86</sup>，並且透過對於「包覆形式的藝術類型」之基本概念分析，我們可以發現，若是將對象設置於一個統籌過且均質化的媒體時，那麼感知現場的感性覺察，既會

---

<sup>82</sup> 風格意味著是由多元元素彼此契合且連結的形成，所形成的緻密整體。陳貺怡，〈「移情」與「遠看」的藝術——劉永仁的繪畫獨行〉，2022年11月12號 ([https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhhvb4vJm8jA4SMYXi6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhhvb4vJm8jA4SMYXi6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837))，2022年11月15號檢索。

<sup>83</sup> Soraya de Chadarevian, "Graphical Method and Discipline: Self-Recording Instruments in Nineteenth-Century Physiology", pp. 267-291.

<sup>84</sup> Joel Snyder, "Visualization and Visibility", *Picturing Science/Making Art* (Reaktion Books, 1997), pp. 379-397.

<sup>85</sup> Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*.

<sup>86</sup> 此指「不可見的可見化」作為於視覺文化中藝術的某種公理 (axiom)。

是源於媒介技術在於作品實體上的操演形式，亦是讓想法具備不可見到可見的形象特徵，也會使作品實體的形式特質可以在觀想場域中，得到更為明確的傳達。若繼而延續我們對於觀念藝術之內容媒介，以及包覆形式之外部材料的概念展開，則我們可以得知，若作品的可見化實體可視為主題圖式化的媒介特徵，而主題圖式化的資料模型又以媒介特性的說明性與詮釋能力<sup>87</sup>進行劃分，那麼視覺性實體的特質至少取決於兩個知識綱領（program）<sup>88</sup>——理念的信度源於脈絡內部邏輯之可分析性；理念的效度源於外部領域（discipline）之可檢驗性。繼而從此觀點回溯，即便我們已知實體現象反映出中性的資料，亦知曉資料的採樣不是中性，那麼傳遞資訊資訊的視覺介質<sup>89</sup>的模型化程序，正是本文在邏輯觀點上，欲陳述以及欲被證明之定理——「在視覺文化裡，藝術最重要的經驗特質，即為觀看的感性體驗」，所以人們可以透過尋找真正的（real）定義<sup>90</sup>，藉以可見化檔案資料中不可見的「採樣」態度。總而言之，檔案資料本身並不是象徵亦不是態度，不過資料的外部化與標籤化過程會反映出取樣的態度，並以此讓資料本體緊縮，便尋找資料的原始構成。<sup>91</sup>也因此，《歷史·當代》外部化後的實體徵候，不僅源於圖像的技術性操演，亦源於策展人探詢觀點（idea）及編撰圖輯（atlas）檔案內在的程序方法。

---

<sup>87</sup> 例如符碼可以透過同語反覆來說明訊息，圖像可以透過可視化比對圖像的精確性。Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’: Astrophotography at the Early Lick Observatory,” in *British Journal for the History of Science* 30.2 (1997), pp. 177-201.

<sup>88</sup> Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, pp. 612-634.

<sup>89</sup> 陳貺怡，〈一個新的獨立藝術範疇：藝術家的書〉，頁 335-37。

<sup>90</sup> Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, *Philosophy: An Assessment*, Vol. 47, No. 4 (WINTER 1980), pp. 612-634.

<sup>91</sup> Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, pp. 612-634.

## 五、更新 (renew)<sup>92</sup> (人 — 技術) — 世界的遞迴交替<sup>93</sup>

總而言之，當《歷史·當代》以展覽作為一種當代藝術的歷史書寫時，由於展演的臨場感屬於集體性的社會團體，<sup>94</sup>也就擺脫以資訊「取代」身體經驗，也讓想法包覆於操演場域的重啟體驗之中，轉而跳脫「藝術史中的當代性藝術」和「藝術史中藝術的當代性」的類型，此舉卸下具體論證和準確解釋「當當代成為歷史」<sup>95</sup>承先啟後的歷史範疇，而僅僅是更新了當代藝術世界不可理喻的交替進程。<sup>96</sup>那麼，在《歷史·當代》的回顧視野裡包含了什麼，如果有的話，而什麼產生了？

如同前述談及當代藝術世界與資訊社會的問題——在外置化媒體呆板重複性的系統化解釋與大量傳播中，原本理想性展演有著逐漸侵蝕並被改造 (alteration) 觀點<sup>97</sup>之風險，亦會將過去展演感知現場的所能覺察生動性與真實性剝除，那麼《歷史·當代》並不會增加我們對感知的改進，<sup>98</sup>這也是我們說明《歷史·當代》不能完全回應「這是明日」的理由之一。不過，當外置化媒體所生產的資訊作為證據性檔案時，又如我們在前文所論證視覺文化的藝術特質<sup>99</sup>，則《歷史·當代》作為回顧展就非單

---

<sup>92</sup> 修詞源於《歷史·當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>93</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思-01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>94</sup> 畢莎普 (Claire Bishop) 著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》(Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)，頁 371。

<sup>95</sup> 《歷史·當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>96</sup> 班雅明 (Walter Benjamin) 著，莊仲黎譯，〈說故事的人——論尼古拉·列斯克夫的作品〉(The Storyteller)，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁 326-362。

<sup>97</sup> 畢莎普 (Claire Bishop) 著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》(Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)，頁 378。

<sup>98</sup> Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’: Astrophotography at the Early Lick Observatory,” pp. 177-201.

<sup>99</sup> 此指「在視覺文化裡，藝術最重要的經驗特質，即為觀看的感性體驗」。

純的檔案陳述，而是回顧歷史中事件與現象<sup>100</sup>的圖形（pictorial），那「昨日的明日並不是今天」就會恰好是重返《歷史·當代》現場後，所製造的外部事實<sup>101</sup>，也因此，將《重返現場》擬構為當代館歷史檔案室<sup>102</sup>，就是彌足重要的經驗性觀點<sup>103</sup>。

一方面這個觀點讓往昔展覽的理念資訊<sup>104</sup>在《歷史·當代》新秩序中並不不再是最重要的目的，並透過「重返現場」的意圖設置，讓複雜而題豐富的當代議題收攏於時間皺褶裡，提供觀賞者進行世域跨度的考掘<sup>105</sup>，在觀賞、蒐藏過程中喚醒特定的記憶、事件或故事<sup>106</sup>，召喚「當代—歷史」歷程的自我表述，另一方面，「重返現場」也提醒觀賞者是從未來重返過去檔案的未來現場，也意味著重返昨日理念的明日並不是今天的檔案現場，而是理念在外部化的過程中加以切分、疊加、累計、往復或延續<sup>107</sup>的未來。由於《歷史·當代》的體驗邊際是依賴《重返現場》的經驗方式，並且檔案轉化為事實的重要資源，那讓觀賞體驗忠實的「重返現場」也可能會讓尚未被知識捕捉的部分呈現<sup>108</sup>，從而《歷史·當代》中識別載體是何以製造出客觀的圖型（graphical）檔案，就會是《歷史·當代》如何更新當代藝術的回顧形式。

<sup>100</sup> 參考於普萊茨奧斯（Donald Preziosi）的〈當代藝術史學科的危機〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art），頁 242。

<sup>101</sup> Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory,”pp. 177-201.

<sup>102</sup> 《重返現場》（Return to the Scene）。駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 42。

<sup>103</sup> Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory,”pp. 177-201.

<sup>104</sup> 原文：展覽既非當年的展覽，策展人也非當年的策展人，藝術家既非當年的藝術家，作品既非當年的作品，各自以不同的觀點與姿態、身份與立場，將時間加以切分、疊加、累計、往復或延續。《歷史·當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>105</sup> 駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 42。

<sup>106</sup> 《重返現場》將展場空間部署為採訪紀錄、拍攝紀錄、文獻檔案的展覽田野調查室，如同前述，資料僅僅是標準化的文獻，亦是製造故事的粗糙材料，觀眾在《重返現場》建構脈絡，並不是處理事實，而是組織揀選的過程。

<sup>107</sup> 駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>108</sup> 改寫於〈‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory〉。Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory,”pp. 177-201.

一旦「重返現場」轉化為穩固《歷史·當代》的重要程序，那策展人與藝術家重啟展覽的方式<sup>109</sup>就更新過去文件形式<sup>110</sup>的代理展演，此舉給付了策展意圖的物質性，也讓瞬息萬變的快感交疊在《歷史·當代》的觀賞體驗中。由於真實的概念是奠定在經驗上的，所以策展人與藝術家必須才要積極介入，才能對讀者負責提供典型的感性體驗<sup>111</sup>，那麼應忠實於過往的檔案資訊，還是忠實於今日的感知現場，使得《歷史·當代》便有了得以質問現實—今日的圖形世界<sup>112</sup>之契機。策展人與藝術家積極介入讓《歷史·當代》的作品很主動的塑造觀察對象也塑造群體<sup>113</sup>，也讓參展作品是以直接性取代肖似性的製作，讓作品由「重返現場」程序被昔日意圖記寫，並謄寫出來。由於沒有被統籌性策展的介入，而是還原至一種本真性的現場情境，因此《歷史·當代》的作品才有反映、活化昔日意圖的能力。

此種策展的操演形式讓《歷史·當代》不用創建新的項目<sup>114</sup>，只強調事實給定、載體的物理存在之集成，並且隨著認知發展，作品會永遠保持隨著時空而改變研究狀況的潛能。也因此，《歷史·當代》的觀賞者不僅是透過展覽主題掌握歷史知識，也可以藉由當下文化重估檔案資料，甚至其觀眾得以發展他們各自的敘事型態。並且在與回顧主題的歷史之間，《歷史·當代》一方面承擔不同時代人們觀展習慣的變化，甚至各種文化用途觀點的檢驗。與此同時，《歷史·當代》作為將主題記憶從個體傳遞到其他個體的聯繫方式，也使得回顧的主題得以由個體蔓延到集體。亦意謂著，《歷史·當代》的策展方法——「重返現場」為當代藝術世界提供一種「修

---

<sup>109</sup> 駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>110</sup> 意味著信任鏈接的風險，也增加不可預測性。畢莎普(Claire Bishop)著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》(Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)，頁 386。

<sup>111</sup> 改寫於“The Image of Objectivity”。Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,” pp.81-128.

<sup>112</sup> 改寫於〈Questioning Reality – Pictorial worlds today〉。Documenta, 〈Questioning Reality – Pictorial worlds today〉,《Documenta》([https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_5](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5)), download on 12 March 2023.

<sup>113</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,” pp. 81-128.

<sup>114</sup> Germano Celant, “In memory of Germano Celant: Arte povera.”, 29 April 2020, Flash Art(<https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>), download on 12 February 2023.

正」(correction) 程序<sup>115</sup>，也將展覽、策展人與藝術家與「當當代成為歷史」開始聯繫起來，並且僅從《歷史·當代》所重啟且往復交談中，開始意識到「這是明日」。

## 六、當代藝術中歷史檔案的形象操演

邀請當年的藝術家與策展人共同重返現場的策展方法，也使得《歷史·當代》保持著「質問現實—今日的圖形世界」的活力，也叩問著——是什麼使當代藝術世界如此不同，如此具有魅力？

### (一)、不同的回顧程序

透過「重返現場」程序的策展方法，讓《歷史·當代》在侷限的場域裡可以將「當當代成為歷史」聚攏在一起，使觀賞、擁有當代館的世界圖輯之成為可能。在《歷史·當代》的視野裡，所呈現的現象並不是往日經驗，而是被當年的藝術家與策展人製造出來的現下體驗。而人們作為旁觀者，可以發現在《歷史·當代》作品裡，當年的藝術家與策展人已經內建了很多知識系統，並且那些當年的展覽意圖，會不斷在當當代成為歷史的過程中變動與流傳<sup>116</sup>，讓今日人們也在當代藝術的圖形痕跡裡回顧著它們<sup>117</sup>，就此讓作品活在人們的大腦中<sup>118</sup>。

這也意謂著《歷史·當代》在以「重返現場」生成展覽方法上的不同之處：在資訊社會，人們認知作品意圖慣習是，依靠外置化媒體從資訊 (information) 倒推回去，推回情境 (situation)，情境推回過程 (situation)，

<sup>115</sup> 修詞源於〈紀念 Germano Celant：貧窮藝術〉。Germano Celant，〈“In memory of Germano Celant: Arte povera.”〉，29 April 2020, Flash Art(<https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>), download on 12 February 2023.

<sup>116</sup> Bruno Latour, “Circulating Reference: Sampling the Soil in the Amazon Forest”, in *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), pp. 24-79.

<sup>117</sup> 法國·波特萊爾 (Charles Baudelaire) 著，陳太乙 譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》(The Painter of Modern Life and Other Essays)，(臺北：麥田，2018)，頁 58。

<sup>118</sup> 此修辭源於〈哈樂德·賽曼〉一文以及展覽《當態度變成形式》。瑞士·奧布里斯特 (Hans Obrist) 著，任西娜、尹晟億譯，《策展簡史》(A Brief History of Curating) (臺北：典藏，2015)，頁 95-123。

推回概念 (concepts)，推回作品 (works)<sup>119</sup>，這過程將不斷延續，且這種具備完全延續性並可以反向驗證的認知，作為文獻回顧並為真正的知識。然而，上述過程並不是仰賴著相似性扣連，實際上是一種轉譯的不相似進行推進，換言之，主題無法以宏觀的複製方式傳遞知識，而是在偏狹的創造認知過程裡生成 (generate) 知識。<sup>120</sup>而《歷史·當代》正以回顧作為包覆阻斷了時間的延續體驗，並且以這種劃分性參照確保知識的偏狹，讓展覽作品並不是各個展品往昔展覽意圖的視覺典型，也不是將某些資料統籌後投射到一檔回顧展之中，使展品忠於過往展覽，而是將往昔意圖進行重複性的經驗化，湧現於體驗的當下。

---

<sup>119</sup> 此修辭源於《當態度變成形式》。奧布里斯特(Hans Obrist)著，任西娜、尹晟億譯，《策展簡史》(A Brief History of Curating)，頁 95-123。

<sup>120</sup> Bruno Latour, "Circulating Reference: Sampling the Soil in the Amazon Forest," in *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (Cambridge, MA:Harvard University Press, 1999), pp. 24-79.

## (二)、魅力生成

那麼，我們可以知道，《歷史·當代》不會是回應「這是明日」的唯一解答，並且透過「重返現場」程序讓當當代成為歷史的明天複數化。此種複數化的展現正是昔日意圖的今日版本，也意味著《歷史·當代》並非昔日意圖的宏觀象徵，而是今日現場的感知過程，透過讓昔日意圖於重返現場中再次外部化，表露出昔日與今日版本之間的內在張力，進而讓人們經驗到版本之間的內在系譜，換言之，以重返現場為系統的檔案化程序，使《歷史·當代》甚至不是昔日意圖的最終版本，這也將是永遠無法完結、也走不到盡頭的追尋，這也是外置化永遠無法完成的原因。

然而，這並不意味著策展活動的消極，實際上，這正是以節制投射見解與論證的態度，避免讓往日意圖被擷取、篩選出群體被觀看的積極方式。<sup>121</sup>另一面向，重返現場的程序也讓眼球世代<sup>122</sup>切實的感知作品而非象徵的文本，換言之，《歷史·當代》任務正僅僅是提供藝術的知識術語和感知上的選擇<sup>123</sup>。而重返現場的外部化操演，也意味著昔日主題的母題化，也讓觀賞者成為譯者<sup>124</sup>，並得以在感知現場轉譯當代藝術的文化症候，如此一來，就再次突顯了「重返現場」並不是為了擴張當代藝術的表現形式，而是為了方便觀察歷史的一種節奏設定。

無論如何，《歷史·當代》讓昔日自身騰寫到今日回顧中，<sup>125</sup>如同人們在了解《是什麼使今天的家庭如此不同，如此具有魅力？》時，我們也不再刻

---

<sup>121</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, "The Image of Objectivity," pp. 81-128.

<sup>122</sup> 所有媒體都是社群媒體，人們運用他們描繪自己。美國·莫則夫 (Nicholas Mirzoeff) 著，林薇 譯，《給眼球世代的觀看指南》(How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More) (臺北：行人，2016)，頁 24。

<sup>123</sup> 參考於格拉博 (Oleg Grabar) 的〈論藝術史的普遍性〉。貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生 譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，頁 265。

<sup>124</sup> 波特萊爾 (Charles Baudelaire) 著，陳太乙 譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》(The Painter of Modern Life and Other Essays)，頁 55。

<sup>125</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, "The Image of Objectivity," pp.81-128.

意探究圖像元素的個別意義，只是讓異時性圖像文本並陳，試圖解開、活化藝術的既定概念，因為間距在文本被書寫之際即已存在了。<sup>126</sup>

### (三)、是什麼使《歷史·當代》如此不同，如此具有魅力？

終於，《歷史·當代》抵達了今日的回顧中。

當《歷史·當代》以重返現場作為搭建文化史的程序，而重返現場既造成語境斷裂又讓固有主題邏輯飄移、流變，也讓追溯集體意識與原型的方式不必然陷入檔案的癡迷 (obsession) 窮盡中<sup>127</sup>，以及迴避窮盡檔案時所陷入解釋枯竭<sup>128</sup>的窘境中。實際上在視覺文化裡，人們也更是斡旋於「當當代藝術成為歷史」的詮釋間距中，展開體驗藝術的內在冒險。而重返現場正是讓觀眾與昔日意圖各自走入今日的內在冒險。<sup>129</sup>換言之，《歷史·當代》並不是閱讀「當當代藝術成為歷史」，而是在重返《歷史·當代》的現場時，捕捉那些潛在卻尚未展開的觀點，才得以獲得「當當代藝術成為歷史」的啟發。

此表示著《歷史·當代》憑藉遞迴著記憶的間距，得以打開人們深層的歷史意識，讓追憶成為《歷史·當代》成為可見化的記憶痕跡，可以依循各自另類的方式建立自我的精神圖輯。所以《歷史·當代》並不是某種未完成

---

<sup>126</sup> 原文：Gaps find their way into the text even while it is getting itself written. Germano Celant, “In memory of Germano Celant: Arte povera.”, 29 April 2020, Flash Art(<https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>), 2023年2月12號檢索。

<sup>127</sup> 奧布里斯特 (Hans Obrist) 著，任西娜、尹晟億譯，《策展簡史》(A Brief History of Curating)，頁 95-123。

<sup>128</sup> 班雅明 (Walter Benjamin) 著，莊仲黎譯，〈說故事的人——論尼古拉·列斯克夫的作品〉(The Storyteller)，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁 326-362

<sup>129</sup> 陳貺怡，「#24《24小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 1013 陳貺怡 CHEN Kuang-Yi」，2018年10月13日 Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=4a3J49-LLak&t=3s>)，2023年1月22號檢索。

<sup>130</sup>的復刻、或讓展品以共時的星叢<sup>131</sup>式對話做為重建回顧視野的感知基礎，而是奠基於以當代藝術作為歷史對象的歷時意識。若上述種種，就是《歷史·當代》所留下的遺產，那麼《歷史·當代》不僅跨越昔日主題的界線<sup>132</sup>，亦擴大了藝術實踐與檔案作為回顧展的傳統定義，也讓《歷史·當代》成為關於將至事物的考古學<sup>133</sup>。

最後，隨著觀賞的當下體驗成為過去記憶，不可避免會回到《歷史·當代》入口形象區的畫冊堆，它們座落於參觀動線的結尾與開始，也寓示著《歷史·當代》在回顧裏再生了當代，亦起始於歷史的盡頭。那麼，也一如當代館入口形象區的畫冊堆，所有關於《歷史·當代》的資訊也會塵封入當代的歷史檔案，則《歷史·當代》終究也會成為當代歷史。

---

<sup>130</sup> 張世倫，〈未完成，黃華成〉，2020年5月9日北美館 ([https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw)) (2023年2月28號檢索)。

<sup>131</sup> 黃亞歷、孫松榮、巖谷國士，〈共時的星叢：『風車詩社』與跨界域藝術時代〉，2020年5月9日國美館 (<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAction?actId=90063>)，2023年2月28號檢索。

<sup>132</sup> 陳貺怡，〈「#01《24小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 0721 陳貺怡 CHEN Kuang-Yi」〉，2018年7月21日 Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=VFbGrIFHb5E>)，2023年1月22號檢索。

<sup>133</sup> 奧布里斯特(Hans Obrist)著，任西娜、尹晟億譯，《策展簡史》(*A Brief History of Curating*)，頁95-123。

## 參考書目

### 專書：

- 陳貺怡，〈一個新的獨立藝術範疇 藝術家的書〉，《藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術》，（臺北：國立歷史博物館，2007年）。
- Chen, Kuang-Yi. "A New Independent Artistic Category: Artists' Books." *Artists' Books: From Matisse to Contemporary Art*. (Taipei: National Museum of History, 2007).
- 駱麗貞編，《歷史·當代=Chromo Contemporary》，（臺北市：財團法人臺北市文化基金會台北當代藝術館出版：財團法人臺北市文化基金會發行，2021年。）
- Lo, Li-Chen. *Chrono-Contemporary*. (Taipei: Museum of Contemporary Art Taipei. Taipei Culture Foundation, 2021).
- 法國·波特萊爾（Charles Baudelaire）著，陳太乙譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》，（臺北：麥田，2016年）。
- Charles Baudelaire. Translated by Chen, Tai-Yi. *The Painter of Modern Life: Selected Essays of Baudelaire*. (Taipei: Rye Field Publishing, 2016).
- 英國·畢莎普（Claire Bishop）著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》，（臺北：典藏藝術家，2015年）。
- Claire Bishop. Translated by Lin, Hung-Tao. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (Taipei: Artco Books, 2015).
- 德國·貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生編譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》，（北京：中國人民大學出版社，2004年）。
- Hans Belting. Edited. Translated by Chang, Ning-Sheng. *The End of Art History? Contemporary Western Philosophy and Art History*. (Beijing: China's people university press, 2004).

德國·班雅明 (Walter Benjamin) 著，莊仲黎譯，〈說故事的人—論尼古拉·列斯克夫的作品〉，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，（臺北：商周，2004年）。

Walter Benjamin. Translated by Chuang, Chung-Li. "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov." *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: Selected Writings of Walter Benjamin*. (Taipei: Business Weekly, 2004).

法國·馬奎 (Jacques Maquet) 著，武珊珊譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，（臺北：雄獅美術，2003年）。

Jacques Maquet. Translated by WU, Shan-Shan. *Aesthetic Experience: Visual Art Through the Eyes of an Anthropologist*. (Taipei: The Era of "Lion Art", 2003).

美國·莫則夫 (Nicholas Mirzoeff) 著，林薇譯，《給眼球世代的觀看指南》，（臺北：行人，2016年）。

Nicholas Mirzoeff. Translated by Lin, Wei. *How to See the World: A Guide for the Eye Generation*. (Taipei: Flâneur Culture Lab, 2016).

瑞士·奧布里斯特 (Hans Obrist) 著，任西娜、尹晟億譯，《策展簡史》，（臺北：典藏，2015年）。

Hans Obrist. Translated by Jen, Hsi-Na., Yin, Sheng-Yi. *A Brief History of Curating*. (Taipei: Artco Books, 2015).

Baudelaire, Charles. *The Mirror of Art Critical Studies*. London: Jonathan Cape, 1963.

Barthe, Roland. *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

Danto, Arthur. "Pop, Politics, and the Gap Between Art and Life", in *Andy Warhol*, Yale University Press, 1998.

Daston, Lorraine and Galison, Peter. "The Image of Objectivity," in *Representations* 40 (1992), pp. 81-128.

Fleck, Ludwik. "To Look, To See, To Know," in *Cognition and Fact: Materials on Ludwik Fleck*, eds. (1986), pp. 129-151.

- Geimer, Peter. *Inadvertent Images: A History of Photographic Apparitions*. Chicago and London: University of Chicago Press, (2018) , pp. 140-69.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hudson, 1998.
- Latour, Bruno. “Circulating Reference: Sampling the Soil in the Amazon Forest.” in *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press, (1999) , pp. 24-79.
- Latour, Bruno. “Drawing Things Together”. *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, MA: MIT Press, (1990) , pp. 19-68.
- Rheinberger, Hans-Jörg. “Making Visible. Visualization in the Sciences – and in Exhibitions?”, *The Exhibition as Product and Generator*. eds. Peter Galison and Caroline A. Jones, University of Chicago Press, (2010) , pp. 9-23.
- Schneider, Birgit. “Image Politics: Picturing Uncertainty: The Role of Images in Climatology and Climate Policy,” in *Climate Change and Policy: The Calculability of Climate Change and the Challenge of Uncertainty*. Berlin: Springer, (2011) , pp. 191-209.
- Snyder, Joel, “Visualization and Visibility” , *Picturing Science/Making Art* (Reaktion Books, 1997) , pp. 379-397.

## 期刊論文

- 李立鈞，〈星空中的黑暗：阿比·瓦堡的「記憶—圖輯」〉，《藝術觀點 ACT》，第 61 期（臺南：國立臺南藝術大學，2015 年），頁 38-45。
- Li, Li-Chun. “The Darkness of a Starry Sky: Aby Warburg’s Bildatlas Mnemosyne.” *Art Critique of Taiwan*, No. 61, pp. 38–45. (Tainan: National Tainan University of the Arts, 2015).

- Chadarevian, Soraya. “Graphical Method and Discipline: Self-Recording Instruments in Nineteenth-Century Physiology”, in *Studies in the History and Philosophy of Science* 24(1993) , pp. 267-291.
- Danto, Arthur. “Analytical Philosophy, Social Research ”, *Philosophy: An Assessment* ,Vol. 47, No. 4(1980) , pp. 612-634.
- Danto, Arthur. “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19(1964): pp. 571-584.
- Pang, Alex Soojung-Kim. “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’: Astrophotography at the Early Lick Observatory.” in *British Journal for the History of Science* 30.2(1997) , pp. 177-201.
- Wise, M. Norton. “Making Visible”, *Isis*, Vol. 97, No. 1(2006) , pp. 75-82.

## 網路資料

- 邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium（<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>），2022 年 11 月 12 日檢索。
- Chiu, Chih-Yung . “Technological Iteration and Civilizational Recursion: Critical Consciousness in ‘The World Does Not Perish with Humanity’.” Medium, 14 September. 2022, “<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>.” Accessed 12 November. 2022.

黃亞歷、孫松榮、巖谷國士，〈共時的星叢：『風車詩社』與跨界域藝術時代〉，2020年5月9日 國 美 館  
(<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAAction?actId=90063>)，2023年2月28號檢索。

Huang, Ya-Li, Sun, Song-Rong, Yen, Ku-Kuo-Shih. “A Constellation of Synchrony: Windmill Poetry Society and the Era of Cross-Disciplinary Arts.” National Taiwan Museum of Fine Arts, 9 May 2020, (<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAAction?actId=90063>) . Accessed 28 February. 2023.

張世倫，〈未完成，黃華成〉，2020年5月9日 北美館  
([https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw)) (2023年2月28號檢索)。

Chang, Shih-Lun. . “Unfinished, Huang Hua-Cheng.” Taipei Fine Arts Museum, 9 May 2020, ([https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw)). Accessed 28 February. 2023.

陳貺怡，〈「#01《24小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 0721 陳貺怡 CHEN Kuang-Yi 〉，2018年7月21日 Youtube  
(<https://www.youtube.com/watch?v=VFbGrIFHb5E>)，2023年1月22號檢索。

Chen, Kuang-Yi. “#01 24-Hour Soapbox Speech 0721 – CHEN Kuang-Yi.” YouTube, 21 July 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=VFbGrIFHb5E>). Accessed 22 January. 2023.

- 陳貺怡，〈#24 《24 小時的肥皂箱講座》 24-hr Soapbox Speech 1013 陳貺怡 CHEN Kuang-Yi〉，跨域讀寫( <https://www.youtube.com/watch?v=4a3J49-LLak&t=3s> )，2023 年 1 月 22 號檢索。
- Chen, Kuang-Yi. “#24 24-Hour Soapbox Speech 1013 – CHEN Kuang-Yi.” *Interdisciplinary Reading and Writing*, (<https://www.youtube.com/watch?v=4a3J49-LLak&t=3s>). Accessed 22 January. 2023.
- 陳貺怡，〈「移情」與「遠看」的藝術—劉永仁的繪畫獨行〉，2022 年 11 月 12 號 facebook  
( [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhhvb4vJm8jA4SMYXi6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhhvb4vJm8jA4SMYXi6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837) )，2022 年 11 月 15 號檢索。
- Chen, Kuang-Yi. “The Art of ‘Empathy’ and ‘Distance Viewing’: Liu Yung-Jen’s Solitary Painting Practice.” Facebook, 12 November. 2022, ([https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhhvb4vJm8jA4SMYXi6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhhvb4vJm8jA4SMYXi6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837)). Accessed 15 November. 2022.
- Benedetta Ricci, 〈The Shows That Made Contemporary Art History: This Is Tomorrow〉, *Artland Magazine*( <https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-this-is-tomorrow/> ) , download on 27 January 2023.
- Documenta , 〈 Questioning Reality – Pictorial worlds today 〉 , 《 Documenta 》 ([https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_5](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5)), download on 12 March 2023.
- Germano Celant , “In memory of Germano Celant: Arte povera.” , 29 April 2020 , *Flash Art* (<https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>), download on 12 February 2023.

John Berger, 〈「[BBC][紀錄片][中文字幕] 觀看之道 Episode1」〉, 2017 年 5 月 16 日 Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=gUSfpD-bRhE&t=382s>), 2020 年 7 月 12 號檢索。

John Berger. Ways of Seeing Episode 1 [BBC Documentary] [Chinese Subtitles]. YouTube, 16 May 2017, ([www.youtube.com/watch?v=gUSfpD-bRhE&t=382s](http://www.youtube.com/watch?v=gUSfpD-bRhE&t=382s)). Accessed 12 July. 2020.

MoCA TAIPEI, 〈歷史·當代〉, 台北當代藝術館 (<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E6%AD%B7%E5%8F%B2%EF%BC%8E%E7%95%B6%E4%BB%A3>) . Download on 7 December 2022.

MoCA TAIPEI. . Chrono-contemporary. Museum of Contemporary Art Taipei. (<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E6%AD%B7%E5%8F%B2%EF%BC%8E%E7%95%B6%E4%BB%A3>). Download on 7 December. 2022.

MoCA TAIPEI, 〈2021 歷史·當代 Chrono-contemporary\_台北當代藝術館\_策展人陳貺怡導覽〉, 台北當代藝術館 (<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>), 2022 年 12 月 2 號檢索。

MoCA TAIPEI. 2021 Chrono-Contemporary – Guided Tour by Curator Chen Kuang-Yi. Museum of Contemporary Art Taipei. ([www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM](http://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM)). Accessed 2 December. 2022.

MoCA TAIPEI, 〈2021 歷史·當代 Chrono-contemporary【系列講座】抓好議題風向球：當代美術館的當代議題〉, 台北當代藝術館 (<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>), 2022 年 12 月 2 號檢索。

MoCA TAIPEI. 2021 Chrono-Contemporary Lecture Series: Riding the Trend of Issues – Contemporary Topics in Art Museums. Museum of Contemporary Art Taipei. ([www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM](http://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM)). Accessed 2 December. 2022.

MoCA TAIPEI, 「2021 歷史・當代 Chrono-contemporary【系列講座】當年我在 MoCA Studi」, 台北當代藝術(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>), 2022 年 12 月 2 號檢索。

MoCA TAIPEI. *2021 Chrono-Contemporary Lecture Series: Back Then at MoCA Studio. Museum of Contemporary Art Taipei.* (<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>). Accessed 2 December. 2022.

MoCA TAIPEI, 〈2021 歷史・當代 Chrono-contemporary【系列講座】科技、性別、藝術：藝術家的性別解剖課和跨領域學習〉, 台北當代藝術館 (<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>), 2022 年 12 月 2 號檢索。

MoCA TAIPEI. *2021 Chrono-Contemporary Lecture Series: Technology, Gender, and Art – Artists' Gender Anatomy and Cross-Disciplinary Learning.* Museum of Contemporary Art Taipei. (<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>) Accessed 2 December. 2022.

MoMA, 〈Joseph Kosuth Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition" 1966-68〉, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/137438>), download on 23 November 2022.

Thomas galvan, 〈This is Tomorrow – Exhibition Review〉, Thomas galvan (<https://thomasgalvan.com/this-is-tomorrow-review/>), Accessed 15 January. 2023.

Tate, 〈Christo and Jeanne-Claude Wrap Up the Reichstag | Lost Art〉, 2015 年 7 月 30 日 Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=4zYKa6xmbjQ>), download on 3 December 2022.

## **Figure Performative of “Chrono Contemporary”: On Contemporary Art in Imminent Historical Archives**

**Hisang, Cheng\***

### **abstract**

This study originates from the retrospective exhibition "Chrono Contemporary," exploring the oscillating gaps between history and the contemporary within retrospective exhibitions, and analyzing the methods by which these exhibitions construct retrospective perspectives. The emotions associated with retrospective exhibitions that relate to the past only linger in the present exhibition. They are neither entirely restorative, constructive, nor reminiscent. Instead, they provide a performative field touching the past amidst the diffusion and interweaving of history, allowing people to maintain a contemporary memory of the genealogy related to the theme.

The purpose of this paper is to trace how "Chrono Contemporary," within the performative mode of "returning to the scene," revisits the history of contemporary art from within the realm of historical representation. It explores how the exhibition re-visits contemporary art history and examines the content of the images within "Chrono Contemporary." Furthermore, it seeks to explore the artistry within the reproduced art history and the contemporaneity within the repositioned art history. Consequently, it deduces how "Chrono Contemporary" updates the external archives and historical methods of contemporary art within the exhibition content. Finally, by examining the performative mode of "returning to the scene," it elucidates why there is a potential for revealing and inspiring multiple perspectives within the retrospective vision of "Chrono Contemporary." This, in turn, clarifies that the retrospective exhibition "Chrono Contemporary" is not only about reminiscing about a vanished past but also provides an opportunity for the recognition of the past.

**Keywords: Chrono Contemporary, Externalization, Return to the Scene,  
Archived, Retrospective**

---

\* Graduate Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.  
(Received: August 1, 2024; Accepted: February 26, 2025)

## 宣道·空間·論壇：從安基利科修士聖馬可祭壇主畫板 前緣《基督受釘》錯視圖與多元觀眾的對話關係談起\*

蘇信恩\*\*

### 摘要

本文的研究進路是由安基利科修士《聖馬可祭壇主畫板》，這件近年被紀念式修復、重現於類似原教堂高祭壇上方之現代展示空間與觀眾對話方式的論題談起。透過社會學家布爾迪厄設身處地於當時空與社會脈絡的「雙重歷史化」觀點，回溯並反思這件祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視圖初始所處的環境與情境；亦相較原十五世紀聖馬可修道院內安基利科於多處空間所繪的《基督受釘》壁畫。藉以探索這些圖像中框緣、色彩、十架上基督身體、血液等符號與當時多元受眾間的對話關係，及超越物理性空間所產生作用與意義的異同點。

筆者跨越歷史的斷裂與時間性，從中找尋這些目前於聖馬可博物館中多件《基督受釘圖》最初在圖像學、符號學、文化史和神學詮釋的辯證關係，及其中不可見的宣道意圖；進而發現安基利科對那時不同觀者有不盡相同的創作設想，卻同樣都想藉由基督救恩的奧秘，以使所有相異身分的觀者，皆有機會實現其欲臻至天國福祉之想望。本文亦在今日博物館論壇的觀點下，論辯館方如何更名為這些基督受釘圖像提供有意義的敘事和詮釋，來與現今觀眾對話；使觀者在該博物館空間藉由身體移動的參觀路徑之中，能在連續性的參與、凝望、回想、比較、溝通與討論的行為下與這些圖像相遇，重建當時的歷史語境，並理解其中所隱含的美學與神學意涵。

**關鍵字：**安基利科修士、宣道、空間、論壇、基督受釘圖與多元觀眾間的對話

---

\* 本論文在內容架構與研究方法上充分增修了原以〈論藝術家安基利科修士《聖馬可祭壇畫》與文藝復興早期平信徒觀眾的對話關係〉為題，口頭發表於2022年10月21-22日，由台灣西洋古典、中世紀暨文藝復興學會(TACMRS)所舉辦的第16屆「引人入勝：古典時代到文藝復興的展演術」國際研討會；個人對會議中所引發的學術交流與討論表達謝意。亦特別感謝本文兩位匿名審查委員惠賜寶貴修改建議，及編輯委員提供的複審意見，使本文更臻周詳完善，感激至極，謹此致謝。

\*\* 東海大學歷史學系助理教授。

(收稿日期：113.09.23；通過刊登日期：114.02.20)

## 一、前言

### (一)研究背景與動機

近來關於十五世紀義大利畫家安基利科修士（Fra Angelico）所繪《聖馬可祭壇主畫板》（*San Marco Altarpiece*）（圖1-1）最重要的討論，莫過於它於近年被修復的過程與結果。因著佛羅倫斯聖馬可修道院變為博物館之後，於近年為慶祝該館成立150周年，特別修復了安基利科於1438-1443年為聖馬可教堂所繪，描述聖母子正坐在寶座上、被聖徒與天使所環繞的祭壇主畫板。在2021年有關這件主畫板被修復、保存與研究的義文著作中，即敘明了為何將這件作品展示於原聖馬可修道院中新安基利科廳的適切性，乃在於這裡匯集了這位修士畫家在世界上最重要的畫作蒐藏品；此展間並經過全面翻修，展示格局亦隨之重新規劃。而修復這件作品也是該博物館為了讓現今觀眾可以更貼近原畫面貌的一項重要紀念活動，希冀藉此讓今日觀者可因進入該館親睹聖馬可祭壇畫於視覺美學上的風采；能在審美意義上，重新找回畫家於圖像創作中令人驚歎的形象、透視、色彩等表達的價值。<sup>1</sup>展示功能於現今時常被理解為「觀看」與「行動」之間雙重動態的相遇，且重視觀眾參與在展覽敘事脈絡之中的情境；<sup>2</sup>而確實，聖馬可博物館方為了吸引現今觀者的注意，展示的空間、物件和主題的整合，亦盡量向觀眾呈顯它們所承載的意義。但筆者卻也從中發現，其間因歷史層疊或時間性讓這件聖馬可祭壇主畫板產生出的間隙與斷裂，還有已脫離它本來語境的情況，並沒有因此在展覽中被處理或關照，甚或被掩蓋與忽略。

首先，這件作品原處聖馬可教堂焦點所在的高祭壇（high altar，或稱主祭壇）上方，雖然聖馬可博物館方刻意讓修復之後的主畫板，再現於類似當時高祭壇上方的位置與高度的立意良好，但這僅呈現了物理性層面上的重置（圖1-2）。現今觀眾進到此公眾展示空間時，除先可發現主畫板兩側並無原畫有站立聖徒的附扇（因僅有其中兩位聖徒的形象被重現於下方）；而於十七世紀拿破崙鎮壓期間，主畫板下面

---

<sup>1</sup> Cecilia Frosinini, ed., *La Pala di San Marco del Beato Angelico: restauro e ricerche* (Firenze: Edifir, 2021), 1-5.

<sup>2</sup> Jean Davallon, *Claquemurer; pour ainsi dire, tout l'univers* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986), 14.

遭拆解的附飾畫 (*predella*)，目前亦只有兩件回歸到這間博物館（對照圖1-3原始整體祭壇畫）。<sup>3</sup>另外，現今觀眾站在仿倣當時祭壇上方高度的這件主畫板面前，仰頭即可如十五世紀當時觀者向上凝望到坐在寶座上的聖母子；平視之眼界則可近身看到位於主畫板前緣的《基督受釘》(*Crucifixion of Christ*) 錯視圖 (圖1-4)，這也是那時大部分受眾在可見此畫時，視線落下的位置；但這整件作品已脫離原教堂高祭壇處的歷史情境和社會背景的部分並沒有被處理。特別還有因受限於聖馬可教堂的嚴格規定，那時教堂中設有兩個屏風 (圖2-1)；除神修人員、重要贊助者和朝聖者等觀眾身分外，一般信眾其實只有於特定時節<sup>4</sup>，才得以見此祭壇畫這樣的境況亦需被了解。<sup>5</sup>而雖然聖馬可博物館方於2008年末至2009年初為期約三個月的特展——「重新發現安基利科：聖馬可祭壇畫的研究與調查」之展覽敘事，就曾嘗試在前聖馬可修道院的圖書館裡（現亦為此博物館的一部分），以最貼近安基利科原初為聖馬可教堂高祭壇上方處創作的情境來展出；<sup>6</sup>但那時其實就沒有處理此畫因歷史層疊所產生斷裂的問題。現今觀者與十五世紀該時期觀眾<sup>7</sup>所處的情境雖有少部分相似性，但亦存在諸多差異性；例如現代觀者可在身分不受限的情況之下在該博物館內行動，然卻非於原所在教堂高祭壇前觀看此作。

安基利科修士當時除受託為聖馬可教堂高祭壇，亦為修道院內多處空間繪作《基督受釘》壁畫（現皆屬聖馬可博物館）；但這些圖像當時是哪些人士可以見到？這會是畫作委託者、在俗的人文學者、初學修士、在俗修士、正式修士，或是一般平信徒等。筆者在研究過程中因而關注到，安基利科修士當時在創作時除會根據贊

<sup>3</sup> 聖馬可祭壇主畫板原下方遭拆解的附飾畫，除其中兩幅於2007年被買回博物館之外，其他已分屬巴黎、慕尼黑、都柏林和華盛頓等多間博物館的蒐藏品。可參考 Magnolia Scudieri and Sara Giacomelli, "Alla ricerca della 'Pala' perduta," in *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, eds., C. Acidini and M. Scudieri (Livorno: Sillabe, 2008), 127-133.

<sup>4</sup> 當時一般信眾可見聖馬可祭壇畫的特定時節，為主顯節 (Epiphany)、聖馬可節 (Feast of Saint Mark)、聖誕節 (Christmas)、聖母升天節 (Assumption of Mary)、諸聖節 (All Saints' Day)、聖週 (Holy Week) 和復活節 (Easter) 等。可參考 Eugenio Garin, "La Biblioteca di S. Marco," in *La Chiesa e il Convento di San Marco di Firenze*, vol. 1 (Firenze: Giunti, 1990), 80-85.

<sup>5</sup> Donal Cooper, "Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001): 47-49; William Hood, *Fra Angelico at San Marco* (New Haven: Yale University Press, 1993), 110-111.

<sup>6</sup> Magnolia Scudieri, "La Pala di San Marco," in *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, eds., C. Acidini and M. Scudieri (Livorno: Sillabe, 2008), 41-63.

<sup>7</sup> 本文在行文的過程中為避免語詞運用上的混淆，在提及當時（代）觀眾時，是指與安基利科修士同時期的觀者；而論及現今（代）觀眾，則是指稱我們此時代的觀者。

助人的意願，其亦依道明會傳統、藉圖像來宣道，按預期觀眾所在空間，以其各自適切的符號與構圖方式來繪作《基督受釘圖》。<sup>8</sup>他於這些《基督受釘圖》中展現與不同對象觀眾對話的救恩宣道意圖，依循十三世紀道明會創立者聖道明和隨後之聖多瑪斯·阿奎納（St. Thomas Aquinas）對救贖和信仰的宣揚；視耶穌基督的救恩是為將人類靈魂直接引向神，並終能達至天國的至福。聖道明在創會之初即強調基督在救恩裡的中心地位，以其降臨、受難和復活對人救贖的計畫為核心。因而秉持福音宣道使命的普世性，重視個人靈性體驗與默觀的幅度，按社會各階層人士各自恰當之方式，來宣揚基督救恩神學這樣的宗旨，對道明會而言就顯得特別重要。<sup>9</sup>聖道明的救恩神學強調人對神的回應與接受，及怎麼在當代宣道和教育中實踐這一救恩。<sup>10</sup>因此，安基利科當時如何根據道明會福音宣道的使命，以不盡相同的目標意義與針對性作法創作《基督受釘圖》？怎麼在這些基督受難作品中藉由錯視圖、錯視性框緣創造當時不同類型受眾與畫作神聖空間之間的互動？又如何促使十五世紀當代或現今個體觀眾領略此母題畫作中，道明會所強調之宣道義理及救恩神學，即為本文的探究核心。

筆者先藉由法國社會學家布爾迪厄（Pierre Bourdieu）所提出之「雙重歷史化」（double historicization）觀點切入來進行反思。由安基利科所處文藝復興時期的宗教、文化和政治氛圍等歷史背景為其《基督受釘圖》帶來之影響進行分析。同時，也析論安基利科創作這些圖像時的社會結構，尤其是他與當時所屬道明修會、贊助人及藝術家社群之間的關係；以了解這些社會關係如何影響他的藝術創作，及他的基督受釘作品在當時社會和觀者中如何扮演宣道的功能。<sup>11</sup>亦論辯現今展覽敘事如何融入現代詮釋的議題，怎麼讓現今觀眾理解和解釋安基利科的作品；這也涉及此

<sup>8</sup> Phyllis Zagano and Thomas McGonigle, OP, *The Dominican Tradition* (Collegeville, MN: Liturgical Press, 2006), xviii-xix.

<sup>9</sup> 道明會在十三世紀創立之初即非屬隱修院，宗旨著重於對外的宣道、宣揚基督的救恩。聖道明先行創設第一修會，作為男修士團體；其後又成立第二修會，專為女性修士設立；最終更推廣至在俗男女平信徒，形成第三修會。可參考 Ralph F. Bennett, *The Early Dominicans: Studies in Thirteenth-Century Dominican History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1937), 75-93.

<sup>10</sup> Guy Bedouelle, OP, *Saint Dominic: The Grace of the Word* (San Francisco: Ignatius Press, 1987), 1-5.

<sup>11</sup> 布爾迪厄指出：我們不可僅以現世代的觀點去思忖過去某時期人們的藝術心態或慣習，而必須設身處地於原時空脈絡與社會條件之中，對那時的傳統及此傳統之運用有所了解，才能更接近於真實之情況。參見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Oxford, UK: Polity Press, 1996), 309-312, 320-321.

母題作品在現代社會中的意義，及社會與文化對話的議題。在雙重歷史化所觸及的層面下，如何讓這些十五世紀時期的作品在現代背景下仍然具有共鳴；使現今觀眾亦能深入瞭解這些作品背後的歷史根源及它們與那時社會的互動，藉以提升現今觀眾的參與感。使他們能夠將心比心於安基利科所處的時空和社會，並能回返並了解聖馬可祭壇主畫板及其前緣《基督受釘》錯視圖原來所處教堂高祭壇的語境，及眾多在目前聖馬可博物館（原修道院）中，帶有框緣之《基督受釘圖》所闡釋的美學意涵與救恩神學。

## (二)文獻回顧

筆者在研究的過程中為得正確之史料，考察了兩份與安基利科修士及其所繪《基督受釘圖》，還有聖馬可教堂和修道院相關的第一手編年史資料；這包括《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》（*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia OP*）與《菲耶索萊聖道明修道院編年史》（*Chronica Conventus Sancti Dominici de Fesulis OP*），並於註釋中附上原拉丁文引文以資參照。在近人論著的部分，本文所參考二十世紀末期以來相關安基利科修士的研究與論著中，最具代表性的有法國美學家翟迪-宇貝曼（Georges Didi-Huberman）從經院主義向度，融合新藝術史理論進行思辨的著作；<sup>12</sup>美國藝術史學者胡德（William Hood）以視覺文化來思考十三至十五世紀聖馬可修道院的著述；<sup>13</sup>還有同為美國藝術史學家史派克（John Spike）的著作，關注以人文主義與宗教虔誠為切入點的研究視角。<sup>14</sup>另亦有如義大利藝術史家邦桑迪（Giorgio Bonsanti），於其著述中分析與討論了安基利科與其助手於聖馬可修道院創作的歷程。<sup>15</sup>此外，從歷史語境與安基利科那時代觀者關係的討論則分別可見：熱布朗（Cyril Gerbron）<sup>16</sup>、普羅喀奇（Ugo Procacci）<sup>17</sup>、阿爾（Diane Cole Ahl）<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration* (Paris: Flammarion, 1995).

<sup>13</sup> William Hood, *Fra Angelico at San Marco* (New Haven: Yale University Press, 1993).

<sup>14</sup> John T. Spike, *Fra Angelico* (New York: Abbeville Press, 1996).

<sup>15</sup> Giorgio Bonsanti, *Beato Angelico: catalogo completo* (Firenze: Octavo, 1998).

<sup>16</sup> Cyril Gerbron, "The Story of Fra Angelico: Reflections in Mirrors," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57, no. 3 (2015): 292-319.

<sup>17</sup> Ugo Procacci, *Il Beato Angelico al Museo di San Marco a Firenze* (Firenze: Ente Provinciale per il Turismo, 1990).

<sup>18</sup> Diane Cole Ahl, *Fra Angelico* (London and New York: Phaidon Press, 2008).

及泰瑞-弗里奇 (Allie Terry-Fritsch)<sup>19</sup>等學者的著作。上述多位學者皆是直接回返到安基利科修士所處的文藝復興時代，並討論安基利科畫作與當時觀者的關聯性。筆者於本文則另闢蹊徑，從現今博物館展示安基利科聖馬可祭壇主畫板及其前緣《基督受釘圖》之時，怎麼跟觀眾對話與敘事方式所引發的問題談起，並回望過去以進行比較、反思與探討當時安基利科如何為不同空間和對象創作《基督受釘圖》，亦適時拉回至我們現今又怎麼詮釋的議題。

### (三)研究方法與步驟

本論文的研究方法是以跨學科、整合性的觀點來建構，將這些《基督受釘圖》的形式分析與宗教藝術史、社會文化史的研究相交織；借鑑圖像學、符號學來進行神學詮釋，將焦點放在安基利科基督受釘作品與社會脈絡，及不同類型觀者間對話關係的新藝術史研究。以下分別提出本文透過圖像學與符號學方法進行探究分析的步驟：

#### 1.在圖像學方面：

- (1) 《基督受釘圖》的比較分析：系統性地比較安基利科在聖馬可場域不同地點（教堂高祭壇處、修道院一樓迴廊，初學、在俗和正式修士等寢房裡）所繪多種基督受難場景的構圖。亦關注當中基督身體和血液所傳達的救恩意義，還有聖母瑪利亞、使徒約翰和聖道明等人物在這些畫作中的相連意義。
- (2) 聖馬可場域中的脈絡化空間：思慮畫作原初所處位置，還有每個空間中的目標觀眾（贊助者、在俗人文學者、修道士和一般平信徒），以及這些基督受釘圖像在聖馬可教堂和修道院具體空間中被觀看的脈絡。

#### 2.在符號學方面：

- (1) 錯視圖與圖像背景色彩的象徵意義：著眼於畫作中錯視圖、錯視性框緣和圖像背景顏色（金色、藍色、黑色、白色）所被賦予的象徵性解釋，並將它們與特定空間、目標觀眾默觀救恩神學的靈性體驗相連起來。
- (2) 藝術與宗教的互文性：探討安基利科的基督受釘作品與其他思想之間的

---

<sup>19</sup> Allie Terry-Fritsch, "Florentine Convent as Practiced Place: Cosimo de' Medici, Fra Angelico and the Public Library of San Marco," *Medieval Encounters* 18, no. 2-3 (2012): 230-271.

互文性，包括聖道明、聖多瑪斯和聖女加大利納（St. Catherine of Siena）的神學思想。析論安基利科的藝術創作選擇如何反映與表達基督的救恩神學？及怎麼在藝術和宗教思想之間形塑出深層的對話脈絡？

- (3) 博物館作為論壇：探究現今觀眾如何能藉由參與在聖馬可博物館的行動過程中，重新建構館內多處空間裡，安基利科所繪基督受釘圖像的歷史語境和神學意義？亦探索館方又能如何發揮其作為溝通場域的角色，使現今觀眾不再僅帶著瞻仰與朝聖之心態前來，而更能對自 21 世紀以來博物館論壇（museum forum）在歷史事件、文化和宗教對話中開展的新觀點<sup>20</sup>有所理解與詮釋。

## 二、圖像宣道的救恩神學：《聖馬可祭壇主畫板》及其前緣《基督受釘》錯視圖與多元觀眾的對話關係

首先由安基利科修士怎麼透過《聖馬可祭壇主畫板》與當時受眾進行對談來論。他在這件作品中精煉了「神聖對話」（*sacra conversazione*）的繪畫形式，非以傳統多聯畫隔開畫中人物的方式，而是採新祭壇畫型式來呈顯畫面裡以聖母子為中心的統一空間；兩邊並伴隨有其他聖徒，開展出一個時空交錯的聖徒集會，當中人物亦在神情或姿態上相互交流。<sup>21</sup>畫作透顯那時資助整個聖馬可教堂和修道院重建、裝飾工程之委託主梅第奇家族老科西莫（Cosimo de' Medici）在當中所扮演的主導角色，該權勢家族的主保聖人施洗約翰（St. John the Baptist）也醒目地出現在主畫板上；畫中帶有紅色梅第奇家族標誌的奢華地毯，亦展示了此家族的財富與深厚影響力。<sup>22</sup>其中，跪於聖母子左前與右前的人物為聖葛斯默和聖達彌盎（Ss. Cosmas & Damian），安基利科讓有著老科西莫形象的聖葛斯默看向畫外的觀眾，似欲邀請觀眾進入畫內一起與聖徒互動；另以老科西莫親弟達米亞諾（Damiano）的形象來詮釋正抬頭仰望的聖達彌盎，意圖藉由他的神情引觀者看向畫中的聖母子。其並藉由當

<sup>20</sup> Paul O'Neill and Mick Wilson, eds., *Curating and the Educational Turn* (London: Distributed Art Pub, 2010), 11-22; 另參 1970 年代博物館論壇觀點剛被提出時的著作：Duncan F. Cameron, "The Museum, a Temple or the Forum," *Curator* 14, no. 1 (1971): 20-21.

<sup>21</sup> Ahl, *Fra Angelico*, 80; Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 97-104.

<sup>22</sup> Anthony Fisher, "A New Interpretation of Fra Angelico: Part II," *New Blackfriars* 75, no. 883 (June 1994): 297.

時畫中聖人神情的提點、手勢的表達，來傳達靈魂的內在；此誠如藝術史學家阿爾所言，這裡安基利科對聖葛斯默和聖達彌盎的描繪，呼應了其同期阿爾伯蒂（Leon Battista Alberti）《論繪畫》（*De Pictura*, 1435）裡對觀者的看法，即畫作應包含「提點觀眾發生了什麼或用手勢來示意」<sup>23</sup>的人物。<sup>24</sup>

安基利科在《聖馬可祭壇主畫板》中使用華麗的窗簾和地毯，精緻的拱門椅與臺階引觀眾入畫內，讓救恩神學如同神聖劇般的語法呈現；有著老科西莫形像的聖葛斯默就像是一個導聆者（*festaiuolo*），引導觀者進入參與其中的神聖對話。此戲劇修辭的精要之處，更在於潛藏於作品裡的隱喻，此正如為安基利科神學思想帶來重要影響的聖多瑪斯所闡述「精神總是隱匿在事物譬喻之後」的深意；於其《神學大全》（*Summa Theologica*, 以下簡稱 ST）中揭示「發生在基督身上的事件之記號，皆指向了永恆的榮耀（*aeterna gloria*）」（ST, I, q. 1, a. 10）。在多瑪斯主義的世界觀中，神是內在於自然，人並可藉由自然而有所悉。聖多瑪斯認為神創造自然是為了讓人類的信仰和理性能夠在物質中感受到神的臨在；因此，藝術作品中的視覺形象不僅僅是物質的呈現，更是神聖與世俗之間的橋樑。<sup>25</sup>安基利科修士在《聖馬可祭壇主畫板》即呼應多瑪斯主義此地上與神聖相連結的概念，標誌出既熟悉又超越之物；試圖讓人們在世界普遍的經驗界限內認識神，並促使觀眾能帶著自身的宗教和文化背景來進行祈禱與默想。<sup>26</sup>筆者因而以為，安基利科於此的符號語彙所呈現的不僅僅是視覺感官上可見的形象，形象之上還有著超越性的「形上隱喻」，此涉及的是神性與救恩奧跡；安基利科欲藉此將當時受眾帶入一個更深層次的思考和感悟之中。

而本論文會以《聖馬可祭壇主畫板》前緣《基督受釘》錯視圖為問題意識的起點，先是因此圖像位於該主畫板中軸底部，亦正好是當時觀者平視時最貼近畫作的位置，且安基利科將它安排在畫內與畫外的邊線上。就今日聖馬可博物館對此祭壇主畫板的展覽規劃而言，館方刻意將它展示在現今觀者眼睛平視看望之處，目的亦為使現今觀者可以回顧那時的物理性空間（參圖1-2）。但其實當中還有更深沉的意

<sup>23</sup> Leon Battista Alberti, *De pictura [On Painting]*, 1435, trans. J. R. Spencer (New Haven: Yale University Press, 1966), 67-68.

<sup>24</sup> Ahl, *Fra Angelico*, 120.

<sup>25</sup> William Vander Marck, "Faith: What It Is Depends on What It Relates to: A Study on the Object of Faith in the Theology of Thomas Aquinas," *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 43 (1976): 123-125.

<sup>26</sup> Fisher, "A New Interpretation of Fra Angelico: Part II," 299-300.

涵，即安基利科在那時各類節日慶典和戲劇演出蓬勃發展，對市民日常生活帶來深刻影響的時分，採用了戲劇舞台台口（*proscenium*）的概念；將此《基督受釘圖》繪在該祭壇主畫板最前緣的邊線上，用以區分觀眾所處的空間與畫作本身的空間。<sup>27</sup>這邊線不僅是此圖像的物理邊界，也是一種視覺和心理的界限，像是提醒觀者神聖的不可侵犯性；此成為畫內聖界與畫外俗世間的界限，但卻亦有讓聖界和俗界能因對話而相連的設想。聖馬可祭壇主畫板前緣的《基督受釘圖》創造了場景與觀者之間的界限；它一方面是視覺上的中介者，二方面也呈現了基督具體生命的終結。安基利科欲藉此讓觀眾靈性能通過體驗與默想來感受基督在人世間最終犧牲的途徑；此《基督受釘圖》因而展示了一個流動的邊界，它呈顯的不僅僅是救贖的通道，更是觀眾能透過信仰和崇拜通向救恩的過程。<sup>28</sup>

倘若仔細觀察，我們另可發現這件聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》（參圖 1-4）四邊帶有會讓觀者產生錯視感的畫框，此框緣即如同一個媒介，營造出阿爾伯蒂所言「像一扇打開之窗的透視」<sup>29</sup>；這就像是要讓畫裡人物與畫外觀眾產生互動關係，為多元受眾開啟朝向精神世界的窗口。在可視性上，此似乎相符於阿爾伯蒂「通往世界開放窗口」的理論。然而，安基利科實質上並沒有將其延伸至阿爾伯蒂所定義之觀者現實空間至畫面空間的連續性。此錯視框緣讓畫面看起來像是一個三度空間，邀請觀眾進入另一個場域；這象徵著一個通往神聖世界的窗口，其與現實隔離，但又不完全關閉，提示當時觀者需透過信仰來進入神的救恩計畫。<sup>30</sup>法國藝術史家阿哈斯（*Daniel Arasse*）認為十五世紀繪畫中的「框緣」，不僅是繪畫的界限，同時也決定了透視；以其母語法文指出「框緣營造了畫面」（*Le cadre fait tableau*）的看法。<sup>31</sup>而筆者認為，安基利科以具有錯視效果的框緣來構作基督受釘的畫面並非偶然，因為他在聖馬可修道院多處空間中，也為修士們創作了多件帶有框緣的《基督受釘圖》，雖會因對象的不同而有不盡相同的設想，但主要目的皆是為能引導觀者進入一個神聖的敘事空間。安基利科運用具錯視性的框緣，使畫面成為一種默想

<sup>27</sup> Ophélie Dozat, "Le cadre, de la figuration à la spatialité," *Architecture, aménagement de l'espace* (2017): 5.

<sup>28</sup> Georges Didi-Huberman, "La dissemblance des figures selon Fra Angelico," *Mélanges de l'école française de Rome* 98, no. 2 (1986): 790-793.

<sup>29</sup> Alberti, *De pictura* [*On Painting*], 56, 109.

<sup>30</sup> Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*, 21-24.

<sup>31</sup> Daniel Arasse, *Histoires de Peintures* (Paris: Folio Essais, 2004), 84.

的工具；觀者被要求實現心靈的探入與信仰的體驗，透過參與基督的苦難和復活以獲得靈魂救贖這樣的救恩神學。安基利科此種錯視框緣的神學意義強調了從俗世向神聖救贖過渡的動態過程。框緣傾向於把觀者引入一個超越現實的精神體驗中，強調救恩的神聖性；它讓觀眾知悉，雖然基督的受難發生在歷史之中，但其影響與重要性卻超越了時間與空間，能把神的救贖計畫帶入觀者的現實生活裡。基督的犧牲對所有人都是開放的，安基利科以自己身為道明會修士的普世福音宣道使命，讓圖像本身宣揚救恩，並且任何一個觀看該基督受難母題畫作的人，都能在其中找到符合自身靈性需求的聯結。安基利科這些《基督受釘圖》的框緣改變了原本強加於觀眾的歷史因果性；此些圖像向觀眾揭示其自身及聖經的奧秘，還展示了神聖的存在，讓觀者所處的世俗空間向神聖空間過渡。

安基利科當時受梅第奇家族之託為聖馬可教堂和修道院作畫，但因這事涉畫家自己所隸屬的道明修會，是以當時並未正式簽署契約。<sup>32</sup>而雖然缺乏相應的委託契書內容可供查考，但透過安基利科發願為正式修士之菲耶索萊聖道明修道院的拉丁文編年史料來了解，即可得知他為聖馬可教堂和修道院繪作的1436-1445年之際，菲耶索萊聖道明修道院和佛羅倫斯的聖馬可修道院原由同一位院長統掌，皆明確走著道明會創立者聖道明的理念。直至兩院由不同院長掌理的1445年之後，菲耶索萊的修士仍持守聖道明的信念；但聖馬可修道院的修士則改訴求聖馬可的思想。<sup>33</sup>回顧安基利科身為聖馬可修道院修士、並為該處教堂與修道院多個空間創作的期間，仍是該院以會祖聖道明理念為主體之際。所以安基利科在此處以該院修士身分呼應聖道明初創修會時所強調的救恩神學，及讓觀者用心靈默觀聖言，又能將「默觀所得、分享與人」(*contemplare et contemplata aliis tradere*)之宗旨；<sup>34</sup>還有以恰當圖像

<sup>32</sup> Christa Gardner von Teuffel, "Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others: Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, no. 2 (1999): 206.

<sup>33</sup> 參《菲耶索萊聖道明修道院編年史》拉丁原文：

Predicti itaque conventus, scilicet Sancti Dominici de Fesulis et Sancti Marci de Florentia, uniti fuerunt et gubernati per unum eundemque priorem ab anno Domini 1435 usque ad annum Domini 1445, et tunc divisi et distincti fuerunt per bullam papalem tempore prioratus fratris Iuliani Philippi de Lapaccinis de Florentia. [...] nam fratres fesulani querebant sub nomine Sancti Dominici et fratres conventus Sancti Marci sub titulo eiusdem Sancti Marci. (*Chronica Conventus Sancti Dominici de Fesulis* OP, fol. 3v).

<sup>34</sup> Bennett, *The Early Dominicans*, 75-93.

詮釋方式為處於不同空間之多元受眾宣道的創作選擇、意圖與方向，在做法上會秉持其修院會祖的觀點就不難讓人理解。

此時續由《聖馬可祭壇畫》來觀察，可得知安基利科於1443年1月6日（主顯節）前完成該作品之後，此畫平時僅有主要贊助人、神修人員、重要的朝聖者與處於聖詠團席位（*choir stalls*）中的道明會修士有權得見此作。藉由《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》的紀錄，即可知曉平時俗人信眾無法親見之因，乃是因聖馬可教堂日常在彌撒之際，教堂內的空間會嚴格區分為三個部分，包括緊鄰前方高祭壇的修士聖詠團席位、上中殿的男性平信徒區，及下中殿的女性平信徒區。<sup>35</sup>當中並有兩個屏風遮擋，其一介於修士們所處聖詠團席位和男性平信徒座位區；其二介於男、女平信徒座位區之間（參圖2-1）。<sup>36</sup>但相較於安基利科為聖馬可修道院裡其他多處空間所創之作，該祭壇畫還是當時可在特定時節讓較多不同階層受眾在同一時間看見的作品。如在主顯節之際，佛羅倫斯市民都會趁此機會蜂擁至該祭壇畫前朝見基督聖嬰，並爭睹遊行過程中，扮演三賢士者進入修士聖詠團席位時，向基督嬰孩致敬這重要時分的景況。<sup>37</sup>一般市民信徒亦於此接受基督此大祭司對他們的賜福；表達對基督道成肉身降世歡慶之意，以及對基督受難死亡的紀念。

十五世紀佛羅倫斯的主顯節雖然根基於宗教慶典，是為慶祝三賢士朝見基督聖子的事蹟，但當中的政治意圖卻相當明顯。因著梅第奇家族在佛羅倫斯政治和文化方面的影響力，當時由梅第奇和其他貴族家族、政治家及商人等共組三賢士兄弟會（*Compagnia de' Magi*），負責籌畫、贊助並參與主顯節的奢華表演與遊行。佛羅倫斯於此時此刻象徵聖地，聖馬可教堂高祭壇處則為遊行最終目的地，連結聖經上原從耶路撒冷希律宮殿，到伯利恆馬槽的歷史記憶。<sup>38</sup>此時，如若相互對照聖馬可祭壇畫與修道院二樓北棟屬贊助者老科西莫之38-39號雙連默想房中的壁畫，則可清楚發現安基利科於聖馬可祭壇畫整體所展現的救恩神學，還有連結三賢士來朝的主

<sup>35</sup> 參《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》拉丁原文：

Et sic triplex distinctio apparuit: prima est chorus seu oratorium fratrum reclausum, tanquam a laicis separatum; secunda est chorus laicorum in 2<sup>a</sup> parte ecclesiae; tertia est ecclesia inferior, quae dicitur mulierum [...]. (*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia* OP, fol. 6r).

<sup>36</sup> Cooper, "Franciscan Choir Enclosures," 47-48.

<sup>37</sup> Rab Hatfield, "The Compagnia de' Magi," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 108-109.

<sup>38</sup> Francis Ames-Lewis, *The Early Medici and Their Artists* (London: Birkbeck College, 1995), 107-108.

題，也同樣呈現在老科西莫此由一小段樓梯所相連的兩個房間中；其並於38號房《基督受釘》壁畫（圖3-1）的十架圖像下，安排了跪於聖母身旁的聖葛斯默（此與祭壇主畫板上有著老科西莫形象的聖葛斯默相互呼應）；另還有福音書作者約翰（John the Evangelist）與殉道者彼得（Peter martyr），這兩位老科西莫之子喬瓦尼（Giovanni）和皮耶羅（Piero）的主保聖人。安基利科並在會面向觀者老科西莫此《基督受釘》的圖像背景顏色，使用了可象徵「尊貴」的稀有昂貴青金石顏料烏爾特拉藍（ultramarine），這是修道院二樓寢間中唯一使用該色彩背景的作品。此除突顯此《基督受釘》壁畫是為獻給此權勢家族外，並顯示了該家族蒙受賜福與恩典（老科西莫本身亦是出入該修道院最重量級的人文學者）。<sup>39</sup>此蒙恩福之意又特別可從畫中受釘基督口中所說出的兩句拉丁銘文看出端倪，這兩句話是上下顛倒並由反向寫出：「MVLIER. ECCE. FILIVS. TVVS.」（母親，這是你的兒子）和「ECCE. FILIVS. TV.」（這是你的兒子）」（參圖3-2細部圖）；這顯然是從基督神聖的立場與視角出發，安基利科轉變了原聖經中記載十架上基督讓聖母與門徒約翰之間相互認可的關係。原來實際上應是耶穌對其母說：「母親，看，你的兒子！」又對那門徒說：「看，你的母親！」（約 19:26-27）<sup>40</sup>聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》即是按此聖經原文再現基督將母親託付給門徒約翰的場景，但在老科西莫38號房中卻變異為基督鼓勵其母認可兩個兒子這樣的表達。筆者認為，安基利科在此老科西莫38號房中的《基督受釘》壁畫有別於祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》的詮釋方式，刻意偏離原聖經文本的陳述，讓文字和圖像之間產生微妙的效應；是為使基督在此的託付之語，還有聖母向圖像右側使徒約翰和殉道者彼得兩位聖人所做出的手勢，能與處於房中的觀者老科西莫對話，並藉此帶出聖母對老科西莫兒子們的神聖保護，及其家族蒙受福分的意思。

而安基利科除在聖馬可祭壇主畫板前緣和修道院老科西莫房裡這兩件《基督受釘圖》的設想上，會因圖像所在空間及所面對觀眾的不同，而有相異的詮釋方式外；其於聖馬可修道院迴廊和寢間創作其他多幅《基督受釘圖》的思慮中，亦皆會因圖像是與甚麼觀眾對話，及其所相應的情境、背景顏色及伴隨基督受釘時分的聖徒角色，甚或藉此母題圖像引發觀者祈禱或默想之心的各種可能，而有不盡相同的

<sup>39</sup> 關於此議題，可進一步參考 Richard Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), chap. 3.

<sup>40</sup> 本論文所引聖經經文，均依據《和合本修訂版》。

表達。這也是為何筆者認為，本文從安基利科聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》談起的議題導向，不能只單從傳統的圖像學出發，亦須帶入新藝術史的符號學方法之因。如當今對藝術符號學有真知灼見的尼德蘭學者巴爾（Mieke Bal）即曾如此提出，符號學不像圖像學強調圖像間的共同性，而更著重於特定圖像與不同觀者之間的研究，並從中窺見圖像的特殊性。<sup>41</sup>因而筆者認為，藉由符號學可讓我們更深刻地了解安基利科所繪同一主題圖像、對不同類型觀眾產生作用與意義之異同；亦更能透過此明瞭安基利科如何以基督受釘圖像與符號作為崇拜、默觀和教育的社會功能，<sup>42</sup>甚至他為各類宣道對象設想如何達至幸福願景之途徑。

### 三、藝術性、神學性與空間情境的交織：聖馬可教堂和修道院《基督受釘圖》與十五世紀多元受眾的對話關係

藉由《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》的紀錄，即可明確知悉聖馬可祭壇主畫板前緣、修道院一樓迴廊、二樓寢間與餐廳中的《基督受釘圖》，皆是由屬道明會的喬翰尼·彼得羅·德·穆傑洛（即安基利科修士）所繪，他被認為是義大利繪畫藝術的最高大師，本身亦是一位謙遜並虔誠過宗教生活的人。<sup>43</sup>透過文獻的查考，另可得知修道院中除餐廳裡伴有聖母和使徒約翰的《基督受釘》壁畫已失傳之外；<sup>44</sup>其餘跟「基督受釘」主題相關的壁畫都還在原修道院多處空間裡。安基利科修士當時即因多方社會文化因素和思慮不同類型觀者的原由，所以在聖馬可教堂和修道院不同空間中，為多元受眾設想的《基督受釘圖》有著不盡相同的創作結果。是以本文在為安基利科修士於聖馬可教堂與修道院多件《基督受釘》作品進行圖像文本的解釋

<sup>41</sup> Mieke Bal, *On Meaning-Making: Essays in Semiotics* (Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994), 6-9.

<sup>42</sup> Diana Njirić, "Semiotic Effect in Visual Communication," *European Journal of Multidisciplinary Studies* 1, no. 2 (January-April 2016): 308.

<sup>43</sup> 參《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》拉丁原文：

Nam tabula altaris maioris et figurae capituli et ipsius primi claustrum et omnium cellarum superiorum et crucifixi refectorii: omnes pictę sunt per quemdam fratrem ordinis Predicatorum et conventus fesulani, qui habebatur pro summo magistro in arte pictoria in Italia, qui frater Iohannes Petri de Mugello dicebatur, homo totius modestiae et vitae religiosae. (*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia* OP, fol. 6v).

<sup>44</sup> Raoul Morçay, "La cronaca del convento fiorentino di San Marco: la parte più antica dettata da Giuliano Lapaccini," *Archivio Storico Italiano* 71 (1913): 14.

時，除關注當中的藝術性與神學性，亦探查這些圖像於所在物理性及非物理性空間跟不同觀者之間，怎麼交織出不盡相同的對話意義。

筆者首先觀察到安基利科從他在發願之前的小修士時期，就曾以「基督受釘」主題為其所加入的平信徒兄弟會進行宣道；安基利科為此聖尼科洛·德爾切波兄弟會（Confraternity of San Niccolò del Ceppo）創作的《基督受釘》群像（圖4，目前也收藏於聖馬可博物館），受釘基督旁伴隨有巴里的聖尼古拉與亞西西的聖方濟各（Saints Nicholas of Bari and Francis of Assisi）兩位聖人，這是目前已知他所創作第一件直接邀請觀眾參與其中的基督受釘作品。安基利科在此打破畫框之侷限，特別以剪影藝術的形式呈現，使其更顯存在感和可觸及性；亦是這種較具戲劇化的詮釋方式，更能有助於年輕男孩觀眾們感悟、祈禱並默想基督的受難。<sup>45</sup>透過這件剪影作品也讓我們窺見，安基利科修士從他最初期的《基督受釘》創作品，就已開始為這主題會面對甚麼類型的觀者而設想了。

安基利科後來於1436-1445年受梅第奇家族委託為聖馬可教堂高祭壇處與修道院多處場域繪作《基督受釘圖》之時，在此同樣的主題下，他亦根據不同空間中各類受眾的各種可能性，做了不盡相同的創作考量。其於聖馬可教堂與修道院東、北、南棟循序創作基督受釘圖像的歷程，是隨著早先即已受梅第奇家族委託之建築師米開羅佐（Michelozzo di Bartolomeo）修建的時間節奏而前進，哪邊修建完即從哪處繪作起，他帶著助手在已修建完成的空間中進行圖像的創作。<sup>46</sup>修道院整個修建過程於1437-1438年，從修道院二樓正式修士的東棟寢間開始（參圖2-2）；於此其間，教堂亦開始翻新。1440-1441年則是北棟在俗修士寢間和客房<sup>47</sup>開始擴建，委託人老科西莫的默想房即是安排於此北棟（38和39號相連房）；而為初學修士所修建的南棟寢間則是於1442年完成。<sup>48</sup>安基利科與其助手搭配此修建節奏，陸續進行的

<sup>45</sup> Carl Brandon Strehlke, "Fra Angelico and Early Florentine Renaissance Painting," *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88, no. 376 (Spring 1993): 15, 17.

<sup>46</sup> Bonsanti, *Beato Angelico*, 1-3.

<sup>47</sup> 聖馬可修道院二樓北棟的寢間除供在俗修士住宿，還有老科西莫的專屬房間之外，當時也有部分寢房提供訪客（包含人文主義學者、神學家等）暫時居住；例如十五世紀知名人文主義者波利齊亞諾（Agnolo Poliziano）和皮科·德拉·米蘭多拉（Giovanni Pico della Mirandola）等訪客即曾居住過此。可參考 Gerardo de Simone, "Le Sette Parole di Cristo in croce nel ciclo di San Marco del Beato Angelico," *Predella. Journal of Visual Arts* 47 (2020): 100.

<sup>48</sup> Ugo Procacci, *Mostra dei Documenti sulla Vita e le Opere dell'Angelico e delle Fonti Storiche fino al Vasari* (Firenze: Giuntina, 1955), cat. no. 15.

壁畫裝飾工作於1443年仍未完成；而雖然該團隊實際完成工作的確切日期沒有被記錄下來，但可確知安基利科於1445年7月前還居住在聖馬可修道院之時，仍持續繪作。<sup>49</sup>

在此其間，1440年代初期老科西莫委託米開羅佐設計的圖書館亦被建造在聖馬可修道院二樓北棟延伸出去的空間。透過《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》的查考，即可得知當時圖書館中的書籍，除部分是由老科西莫在不同時間以自己的資金購得之外；數量繁多的圖書則是由博學的歷史學家尼古拉·德·尼科利斯（Nicolaus de Nicolis）所留下，他過世時將所有的書籍留給了十六位貴族市民（知識分子和人文主義者）；老科西莫是其中一位，他並於履行支付遺產債務的承諾後，獲得全部的書籍，並將它們置於該修道院圖書館之中，其他十五位市民亦擁有這些書籍的使用權利。<sup>50</sup>同時也是這些貴族市民，有權從圖書館中刪除任何手稿或允許其他人進入圖書館。<sup>51</sup>由此亦可清楚確知，當時修道院二樓不是只有修士們走動，亦有為了使用圖書館的知識份子和人文主義者會穿梭在聖馬可修道院二樓走廊和修士們的寢間前；這些前往圖書館的人士就像是移動的觀眾。此人文學者早先是藉由面向一樓迴廊處《聖道明跪拜受釘基督》（*Saint Dominic Adoring the Crucifixion*）（圖5）左邊梯間上至二樓的圖書館；但於1443年始，聖馬可教堂的東北角又增加了一個可上達圖書館的梯間，後來他們也經常從此處出入（參圖2-2）。<sup>52</sup>藉此另可推知，安基利科及其助手在1445年完成修道院的裝飾計劃之前，早已知悉修道院二樓諸多壁畫的觀者未必只有修道者，圖書館建立的時間又較早，不難想見安基利科亦已預先為這些

<sup>49</sup> Stefano Orlandi, OP, *Beato Angelico* (Firenze: Leo S. Olschki, 1964), 71.

<sup>50</sup> 參《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》拉丁原文：

[...] Nicolaus de Nicolis nomine, qui habebatur ab omnibus valde doctus, presertim in lingua romana et graeca ac poesi, precipuusque historiographus, habebat in sua libraria multos libros, et forte perveniebant ad numerum voluminum sexcentorum et ultra, ut apparet per quaedam inventaria post mortem eius reperta. Qui ad mortem deductus, omnes suos libros predictos reliquit in potestate xvj<sup>m</sup> nobilium civium, [...] Qui omnes, post multas practicas concordarunt ut qui vellet dictos libros habere et ponere in aliquo loco communi teneretur solvere omnia debita hereditatis [...]. Hinc est quod Cosmas predictus dictos libros petiit ut ponerentur in libraria huius conventus, quam ipse construxerat, ut dictum est; obligans se ad solvenda debita hereditatis. Ad quod consenserunt reliqui cives, retinentes libertatem usus dictorum librorum [...]. Reliqui libri, pene omnes habiti sunt a supradicto Cosma de Medicis, empti pecuniis suis diversis teniporibus. (*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia* OP, fols. 7v-8r).

<sup>51</sup> Garin, "La Biblioteca di S. Marco," 113-114.

<sup>52</sup> Terry-Fritsch, "Florentine Convent as Practiced Place," 234-236.

人文學者於當中移動時的凝望與感知考量。<sup>53</sup>因而當時他在這些基督受釘圖像的構想中，既包含對修道院修士的直接考量，亦隱含對得以進入修道院二樓在俗人文學者的間接設想。

尤其聖馬可修道院是屬道明會中非常嚴謹的遵守派，而非屬一般的常規派；嚴格規定修道院中各個寢房的門必須始終保持開啟狀態。<sup>54</sup>這意味著修士們不單只看到自己寢間的壁畫，從修道院二樓走廊經過就可看到其他寢間內的畫作。而當時有權利進入圖書館或暫居修道院二樓北棟的人文學者亦有機會因著寢間門不能關閉的規定，而能看到部分寢房內的壁畫；尤其是由聖馬可教堂東北角那個梯間進到圖書館的路徑，一定會於北棟老科西莫38號房前，及在俗修士40-42號房前看見《基督受釘圖》，因這些寢間內都畫有面向走廊的基督受釘壁畫。這些人文學者在行動穿越間可以見到這些《基督受釘圖》，在觀看中並能與這些圖像及其周圍寢房空間建立關係。因此，這些學者到聖馬可圖書館的流動過程，就不僅僅只有物理性的移動；他們除了成為最早一批非屬神修人員、卻有機會望見安基利科甫完成《基督受釘圖》的觀眾之外，在移動過程中所產生的意義亦絕不容忽視。

安基利科在創作時會超越物理性空間的意義，考量空間與畫作的結合，同時思量畫作所在空間與觀眾關係的做法；例如他怎麼決定基督受釘圖像要繪作在教堂祭壇主畫板的哪個位置？甚或為何選擇在修道院中的迴廊或哪些寢間進行此母題圖像的創作？這些抉擇最關鍵的意義在於他為觀眾的直接考量與間接設想，而非基於圖像學意義上的某種安排或邏輯。而不管是被允許暫居修道院或能進入圖書館的人文學者，還是在特定時節，可見到聖馬可教堂高祭壇上或修道院一樓迴廊空間中基督受釘圖像的多元受眾；抑或是在修道院迴廊、走廊、餐廳、寢間等處，能多次凝望到受釘於十架上基督形象的各類修士。這些觀者都不是只固定在某個房間裡或迴廊處的畫作前，也不是僅固著在教堂祭壇畫面前；他們會走動，在移動的過程中會怎麼看望基督受釘圖像，這絕不能單著墨於物理性空間的討論，群體與時間向度的議題討論在此的重要性更是顯而易見。此受難形象又是修道生活的最高指導，基督犧牲在道明會的精神生活中有著至關重要的意義。

---

<sup>53</sup> Procacci, *Mostra dei Documenti sulla Vita e le Opere dell'Angelico*, cat. no. 18.

<sup>54</sup> Terry-Fritsch, "Florentine Convent as Practiced Place," 251.

就此，安基利科與其助手為初學修士們所繪作第15-21號寢間所呈現的情境尤其值得細提；因為這連續幾個寢房中每幅受釘基督皆呈現頭帶光環、並微微右傾的不變形象，僅有聖道明朝拜基督的不同手勢和表情有所變化（參圖6）。安基利科根據為輔助道明會初學修士學習的圖畫說明書《祈禱方式》（*De Modo Orandi*）之內容，再現聖道明以多種祈禱姿態禮拜受釘基督的場景；按著15-21號房的順序，陸續展現狂喜、祈禱的形象、默想、謙卑、祈禱的學習、自律和懇求等美德。<sup>55</sup>筆者認為，安基利科利用聖馬可道明修會寢房門不能關閉這嚴格規定的特點，並帶著基督宗教倫理道德價值的觀點，來與初學修士觀者對話。讓這一系列聖道明以多種不同姿態向受難基督祈禱的壁畫，跟南棟寢間的整體環境融為一體，打破圖像、建築和觀眾之間的空間障礙，使可產生視覺上連續性的情境。這讓移動於南棟走廊的初學修士們能在融合感官、情緒、想像及記憶空間之下，不僅能在他們自己所處房間位置閱讀並實踐虔誠禱告的行為，亦能在行經其他初學修士房門前，因著房門必須維持開啟的情況，藉以循序學習聖道明為他們提供各種如何祈禱連續性形象的完整指導；聖道明就像是初學修士們的模範，亦是他們和受難基督之間的中介者，能促使他們從中默想上主的大能，並感悟靈魂得救贖的真義。

在聖馬可修道院這些初學修士的寢間中，安基利科的《基督受釘圖》促進修士們與基督受難救恩敘事之間的互動，並激勵他們進行靈性反思和實踐。此時若借用美國學者索雅（Edward Soja）第三空間（thirdspace）的概念來分析，將使我們更能理解這些《基督受釘圖》所處空間與觀者活動之際，抽象、複雜且多變的關係。索雅所提出的第三空間（社會空間），是在具有明確物質層次的第一空間（這可指涉聖馬可修道院南棟寢間的建築結構和空間佈局），還有精神層次的第二空間（此則可指與聖馬可修道院南棟寢房相關的意義空間）之外，再混合時間和使用對象，並融合感官、情緒與記憶空間的經驗；這包含人之群體與時間移動的向度，並透過空間中持續的對話與辯證，來顯露不同時間、不同使用對象的屬性與意義。<sup>56</sup>第三空間是意識、心靈或靈魂的空間，觀眾對物質與視覺空間的反應在此形成；這是觀者的

<sup>55</sup> William Hood, "Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco," *Art Bulletin* 68 (1986): 198.

<sup>56</sup> 索雅基於二十世紀法國學者列斐伏爾（Henri Lefebvre）「空間生產」（production of space）的三元概念，提出他的「第三空間」理念。可參考 Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1996), 127-130.

接收空間，亦是一個與外在事物相關並受其形塑的內在空間。修道院裡初學修士們連續性的寢房即成為了默觀的空間，及心靈對話和集體經驗的場所。

當時安基利科與其助手於聖馬可場域所繪《基督受釘圖》的物質空間是教堂或修道院；而基督受釘圖像所在的教堂高祭壇處、修道院迴廊或寢間決定了圖像的性質，畫作與周圍的環境、空間即因而產生了互動。這些基督受釘圖像亦成為了教堂聖詠團席位和修道院日常節奏的重要部分。前已述及安基利科所屬道明會聖馬可修道院，是依循非常嚴謹規定的遵守派，嚴格要求修士們於日常起居中保持沉默，每天清晨三時起床祈禱、默想，有時甚至幾天或幾周不進食，他們所居的寢間之中亦只有一把椅子、一張窄床與一個祈禱桌。生活在當中的初學、在俗和正式修士，於每日必要的過來過往之間，至少會見著十幅以上的《基督受釘圖》，每一幅也起碼會看到兩、三或更多次。特別又因修道院中各個寢房門受規定必須一直保持開啟狀態，因而此母題圖像的贊助人，抑或是其他有條件進入和住居在當中的訪客等人文學者，亦會在前來離去的過程中看到多件《基督受釘圖》。<sup>57</sup>當時一般平信徒雖然完全無法與修道院二樓的諸多《基督受釘圖》交流互動，並且只有在特定節日的移動，如前述主顯節等時分，才能有機會與聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視圖產生交流的關係，修道院一樓迴廊稍隱蔽處的《聖道明跪拜受釘基督》亦只有在一些特殊時刻<sup>58</sup>才會對一般信徒開放；安基利科卻亦因而特別賦予此些圖像宗教教育和靈修的功能，讓一般信眾也可以有機會對這些基督受釘圖像祈禱。

而對於有權進入修道院二樓圖書館的人文學者，在移動的過程中，即有機會因同時望見這些在迴廊或寢間中的《基督受釘圖》而產生互動的關係。例如這些學者若是從一樓迴廊或教堂東北角的樓梯上下圖書館，即有機會從北棟走廊看見老科西莫38號房內，伴有聖母和老科西莫之子主保聖人的《基督受釘圖》。就此，筆者認為安基利科讓這件在二樓寢間中，唯一以可象徵「尊貴」之烏爾特拉藍來作為背景色彩的壁畫，與一樓迴廊轉角梯間口、亦採用可表達「神聖」的烏爾特拉藍底色所呈現之《聖道明跪拜受釘基督》有了呼應，並且相映出特殊的關聯性。因這讓此些

<sup>57</sup> Giovanna Damiani, *San Marco, Florence: The Museum and Its Art* (London: Philip Wilson, 1997), 44, 51; Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches* (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 13-15.

<sup>58</sup> 此特定時節係指主顯節、聖馬可節（紀念聖馬可教堂的主保聖人）、聖葛斯默與聖達彌盎節（梅第奇家族的守護聖人）及諸聖節。可參考 Garin, “La Biblioteca di S. Marco,” 80-84.

人文學者從一樓移動到二樓，或由二樓走下至一樓，在視覺感官、情緒與記憶空間的經驗上有了過渡與銜接（參圖2-2與附錄的分析表）。而對於從走廊望見老科西莫38號房內《基督受釘圖》的人文學者觀眾來說，安基利科與其助手繪此圖像的訊息指涉了梅第奇家族跟基督、聖母及聖人之間的特權地位。<sup>59</sup>所以如果其中有人文學者這類觀眾在當時的行進過程中，帶著期許與感恩之心向圖像中梅第奇家族的監護聖人祈禱，該家族於此的意義就如同中介者般，亦把這樣的祈願轉達給了基督和聖母。

目前在聖馬可博物館所展示多件安基利科為不同場域所繪作的《基督受釘圖》（如前述編年史料的紀錄，包含原屬聖馬可教堂祭壇主畫板前緣的，或原即在修道院迴廊上的、於委託者老科西莫房裡的，或者是在初學修士、在俗修士、正式修士寢間中的），都傳達著藝術和神學間濃厚的互文性。安基利科思量這些《基督受釘圖》與不同受眾的關係，考量畫內、畫外多樣的實質性空間，亦考慮藝術、神學張力表現之非物理性空間與多元受眾關連的差異性。他藉此同一母題圖像對不同類型觀者的詮釋是開放的，除會思量預期觀眾的背景、經驗、知識和想像力等條件的可能性來進行繪作外；又會根據贊助人願望及其自身對宣道目的之選擇，來執行多個在聖馬可教堂和修道院「基督受釘」主題的創作。筆者因此認為，如果現今的我們不僅只著墨於聖馬可博物館公眾展示空間中《基督受釘》母題圖像的形式與風格；亦能回到安基利科所處時代，更加掌握他身為道明會宣道修士、救恩神學教義傳達者的背景，及其如何設想這些《基督受釘圖》跟所在物理性、非物理性空間之關係，我們對他的創作意圖及其作品的了解定能更加全面。

#### 四、基督受釘身體、流淌血液與觀眾閱讀

此時，身為現代觀眾的我們如從圖像學來回望與審視，可以發現安基利科所繪基督受釘母題中身體的形象是按照古典比例描繪，並在肌肉、骨骼結構的處理上展現解剖學之特點。他大致以手臂肌肉較為緊繃、腹部呈下垂狀的樣態，來呈顯死亡不久後的基督。而雖然他的畫風陸續受到十五世紀諸如摩納科（Lorenzo Monaco）、

---

<sup>59</sup> Allie Terry-Fritsch, "A Humanist Reading of Fra Angelico's Frescoes at San Marco," in *Neoplatonic Aesthetics: Music, Literature and the Visual Arts*, eds., Liana De Girolami Cheney and John Hendrix (New York: Peter Lang, 2004), 118, 129.

吉貝爾提（Lorenzo Ghiberti）、布魯內萊斯基（Filippo Brunelleschi）和馬薩喬（Masaccio）等藝術家的影響，具有寫實主義色彩，卻亦更顯其個人強烈意識、富有思辨意味及神學化圖像的特點；<sup>60</sup>在作品中融合古典美學和宗教象徵，關注畫作細節，並傳達其對基督受難感同身受的深刻情感。<sup>61</sup>他更為自己於不同時空繪作的《基督受釘》作品所會面對各類觀眾的默想與禱告設想，期許觀眾不只關注基督外在的形體，亦能強調祈禱和默觀投注於其中的內在屬靈意義。

「基督受釘」此主題據十六世紀瓦薩利（Giorgio Vasari）後來在其《傑出藝術家列傳》（*Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568）裡的陳述，我們即可知曉安基利科每回繪作基督受釘圖像，即因其自身深刻感受到基督所遭受的苦難，而發自內心地失聲流淚、無法自己；也可得知安基利科經常述及此話：「那從事基督之事者，應當時刻與基督同在（*Chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre*）」，來表達其對基督宗教信仰的忠誠之心。<sup>62</sup>身為現代觀眾的我們實亦可強烈感受安基利科在其所創作的《基督受釘圖》中，投射了他自己對受難中基督刻骨銘心的情感與神祕經驗，並以修道者身分藉此主題圖像呈顯其會祖聖道明「默觀所得、分享與人」的座右銘。其透過圖像再現基督的受難，從中反映他自己虔誠的心靈，這些基督受釘作品蘊藏了圖像與畫家間的交流；<sup>63</sup>而這種互動也關涉到觀者，不管是當時觀者，或是現今觀者，皆可藉此母題圖像閱讀並認識畫家本身的心靈。於此情境之下，觀眾、創作者與符號本身並會因此而縮短相互間的距離。

道明會祖聖道明與聖多瑪斯對十字架符號所隱含的深意皆有特殊的虔敬情感，特別著重於道成肉身和救贖神學的意義，這對安基利科畫作的表現自然帶來重要的影響。曾任佛羅倫斯新聖母瑪利亞（Santa Maria Novella）修道院長的道明會士奇內利（Luciano Cinelli），即敘述了安基利科在多次描繪有關基督受釘的畫作中，是如何地傳遞了聖道明和聖多瑪斯的觀點，以展現十架上既正受苦、亦是幸福的救贖主；他讓畫中基督臉上帶有平靜氣息，但身上卻流淌滿滿血液，以一種充盈著生命

<sup>60</sup> Strehlke, "Fra Angelico and Early Florentine Renaissance Painting," 5.

<sup>61</sup> Michael Prendergast, "Fra Angelico Paints the Crucifixion," *New Blackfriars* 72, no. 848 (April 1991): 194.

<sup>62</sup> Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568; repr., terza edizione, Rome: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997), 385-386.

<sup>63</sup> Gerbron, "The Story of Fra Angelico," 309.

力的表達方式來呈現。<sup>64</sup>其透過圖像，將個人發自內心的情感，傳導至觀者的心靈之中。安基利科本即是一個會將個人心靈深處對形而上永恆真理之渴慕與敬虔體現出來的修道者畫家；在繪作基督身體時，為了呈顯基督救贖犧牲的道成肉身真理，突顯基督受釘刑後可視的五傷，藉由傷口大量流淌、噴濺血液的方式來表達，此相較同期義大利畫家來說亦屬少見。<sup>65</sup>他的《基督受釘圖》相比於約略同期北方文藝復興的寫實主義畫風，例如較之於畫家格呂內華德（Matthias Grünewald）會細緻描繪基督歪扭臉面及受釘後斑斑血痕身體的圖像表現，又大相逕庭。安基利科修士實質上除展現此主題圖像的形式與風格之外，其欲呈現聖經神學意涵的目的亦極其明顯。安基利科於基督受釘母題圖像中特別融入聖多瑪斯《神學大全》第三部分裡，嚴密辯證聖經中「基督受難對世人果效」問題所推論與解釋的內容，以神學化其畫作裡基督光榮身體的非物質性意義；他默想聖多瑪斯所演繹出的意義，並融之於其基督受釘畫作裡，呈顯出：基督受難所忍受的極大痛苦，這不僅是足夠的，而且是超出對人類罪行的補贖（ST, III, q. 48, a. 2）；此一闡釋亦是以聖經為依據：「祂為我們的罪作了挽回祭，不是單為我們的罪，也是為普天下人的罪」（約一 2:2）。

而十四世紀聖女加大利納，這位經常與基督展開密契對話的道明會第三修會成員，其神祕主義思想與靈修經驗深深影響安基利科。她亦曾寫下這段令安基利科久久咀嚼的一段話：「基督的聖言，如寫下來的聖書，但不是用墨水書寫在木製的十字架上，而是以血液寫成，此標記了基督至柔和、至神聖的傷痕。」<sup>66</sup>的確，釘在十字架上的基督就像是聖經本身，此書可以被理解為基督道成肉身的具象：既是由 *Logos*（聖言、道）所構成，又是基督釘在十字架上的形象。聖多瑪斯於《神學大全》中亦早已依聖經內容如此詮釋：當我們主的受難臨近時，祂說：「我若從地上被舉起來，就要吸引萬人來歸我」（約 12:32）。祂會從地上被舉起，正是因為道成了可見肉身的祂在十字架上的受難（ST, III, q. 49, a. 1）。即是觀者能通過基督可見肉身

<sup>64</sup> Luciano Cinelli, OP, "Artiste nel chiostro: Premessa," in *Memorie Domenicane*, nuova serie 46, eds., Sheila Barker and Luciano Cinelli (Firenze: Nerbini, 2015), 9-12.

<sup>65</sup> Cyril Gerbron, "Le Christ est une page. Exégèse et mémoire dans l'*armadio degli argenti* de Fra Angelico," *Histoire de l'art* 71 (2012): 54-55.

<sup>66</sup> 義大利原文參照：Àcci dato el libro scritto, cioè el Verbo dolce del Figliuol di Dio, il quale fu scritto in sul legno della croce, non con incostro, ma con sangue, co' capoversi delle dolcissime e sacratissime piaghe di Cristo. 轉引自 Jane Tylus, *Reclaiming Catherine of Siena: Literacy, Literature, and the Signs of Others* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2009), 254-255.

的形象，藉以追尋那不可見的神聖。<sup>67</sup>安基利科將前述聖經的話語與聖多瑪斯的解釋轉化為圖像，乃是為讓聖言和人言交流，亦是為當時觀者的祈禱與默觀設想。

此時再次由安基利科聖馬可祭壇主畫板前緣的《基督受釘圖》看起，這圖像當時是在象徵基督的高祭壇上，圖中釘著基督的十字架亦就如同祭壇上的十架般；畫作中基督流淌噴濺的血液，不單是自然主義的表現，這除跟紀念耶穌死亡的聖祭禮儀脫不開關係外；<sup>68</sup>筆者認為更重要的是當中神祕主義的思想，即如何表達一個被救贖世界的願景，還有怎麼藉此宣道，並能引導觀眾祈禱與默觀的看法。其他在聖馬可修道院迴廊和寢間的多件《基督受釘圖》裡，流淌噴濺血液的重複性表現亦是引人注目的焦點。安基利科讓他這些圖像中受釘基督的肋旁、手上的傷口噴濺血液，鮮血亦從腳處傷口沿著十字架往下流。如再以前述索雅「第三空間」（觀者意識、心靈或靈魂的接收空間）之概念來觀察，修道院中的修士們（包括初學、在俗和正式修士），甚至有資格前往圖書館的在俗人文學者，或僅於特殊活動期間才得以前往特定開放區域的一般平信徒；在修道院裡不同群體或個人的移動向度中，都有機會望見一樓迴廊稍隱蔽處這件「流滿」血液的《聖道明跪拜受釘基督》（參圖5）。就實際而言，在安基利科所處時代的兩百年前，道明會就在討論基督所流血液的深意是為何，而非僅僅關注基督受釘的身體。相較當時方濟各修會僅將血液視為基督受難身體的附屬，道明修會卻特別強調流淌的血液象徵救贖；道明會的救恩神學並且認為是基督的血構成了贖罪祭。<sup>69</sup>如聖多瑪斯即根據聖經所載：「祂愛我們，用自己的血洗淨我們的罪惡」（啟 1:5），進而闡釋「基督的血是生命、是救贖」（ST, III, q. 49, a. 1）。圖像中所呈現正流淌的血液遂蘊含豐富的象徵意義，由上流下並滴落至地面，使髑髏地的木製十字架與岩石因基督所流之血而聖化。<sup>70</sup>是以在視覺呈現上，安基利科《基督受釘圖》所凸顯基督手腳、肋旁傷口流淌與噴湧血液的方式，明顯隱含了道明會的救恩神學思想。

尤其安基利科及其助手以鮮血淋漓的生動方式，讓受釘基督的血液從身體五處傷口噴流出來，並沿著十字架底部流至地質貧瘠地面的景象；這在聖馬可修道院二

<sup>67</sup> 張光琪，〈重構繪畫中的可見與不可見性〉，《藝術學報》第 113 期（2023 年 12 月），頁 119。

<sup>68</sup> Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 110-111.

<sup>69</sup> Benjamin W. Allsopp, "His Blood Shrieks Out: The Blood of Christ in Fra Angelico's Frescoes for the Novices' Cells at the Convent of San Marco, Florence," *The Rutgers Art Review* 37 (2021): 6.

<sup>70</sup> Marilena Tamassia, "The History of the Museo di San Marco," in *Fra Angelico: Heaven on Earth*, exhibition catalog, ed., N. Silver (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2018), 119-133.

樓南棟15-21號初學修士房的《基督受釘圖》(參圖6)，鮮明又重複性強烈的呈現方式特別令人感到震懾。因著安基利科參考了《祈禱方式》圖畫書中原基督受釘血液噴濺形貌的圖像手稿(圖7-1、圖7-2)，並讓這幾間寢房畫作的底色保留原來裸牆的白色，所以視覺上更顯鮮紅與裸白的反差感。這些初學修士寢間的基督受釘圖像並且被紅色和綠色長條狀所框構出來的矩形所包圍，一如聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》的畫框錯視效果，安基利科同樣運用阿爾伯蒂以直角勾勒四邊形「打開之窗」自然主義透視的窗框來建構，由外向內達成聚焦視點的作用。但其更重要的意圖是由內而外往前推向這些初學修士的眼睛，由強調近處來頌讚遠方的神聖者，使他們能藉此感受到一個超越於具象外觀形象的祂；亦能引發他們融會此圖像於個人之體悟，以突顯血液救贖的神學意義。<sup>71</sup>此外，像安基利科這樣將基督受難鮮血噴流的形象呈現在裸白牆面上，並將其安排在具錯視效果的矩形窗框之中，這讓初學修士觀者所處世界和圖像本身的世界間建立了一種緊密繫結的關係。<sup>72</sup>他為這些未滿一年初學修士觀眾的設想，很顯然是在道明會救恩神學的論述背景底下，藉由基督受難血液噴濺的強烈形象，來凸顯此形象對這些初學者學習過程的重要性；將此血液的紅顏色轉化為真實的視覺力量，透過此幫助他們了解與吸收道明會的信仰意義與價值觀。

## 五、基督受釘圖像的色彩背景、框緣運用與觀眾閱讀

這時如果身處現今的我們再度回望與觀察，另又可發現在俗修士房間的《基督受釘圖》也跟初學修士寢間一樣，是被展現在裸白的牆面上(圖8)；但受難基督形象的表達卻不像初學修士房中那般地強烈直白、又鮮血淋漓。安基利科於在俗修士所居修道院二樓北棟37、40-43號房，亦闡釋了聖道明於《祈禱方式》中所規範的多種祈禱姿勢；但這與初學修士接續幾間寢房，皆是以聖道明諸種祈禱姿態朝拜受釘基督場景的表達不同。卻特別呈顯了《聖經》新約福音書所記載耶穌受難敘事中的特定時刻(如聖母與抹大拉的瑪利亞見證了耶穌受釘的那個時刻；或如耶穌說我渴了，羅馬士兵向基督遞上浸滿醋的海綿；抑或耶穌在斷氣前說：「成了！」隨後士兵以長矛刺透其肋旁等時分)。這些畫面之中亦都另加上聖母和其他聖徒，抑或羅馬

<sup>71</sup> Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 203.

<sup>72</sup> Dozat, "Le cadre, de la figuration à la spatialité," 5.

士兵等角色。再則，這些畫作的框緣上方呈圓弧狀，亦不同於初學修士房是以阿爾伯蒂四邊直角的矩形窗框展現，也不同於聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》的矩形框緣。此外，從安基利科為二樓東棟正式修士幾個寢間（第23、25、29、30號房）《基督受釘圖》的設想來看，可窺見其均採用了畫面兩側有岩石的V字形構圖，上方並有圓弧的框緣，且背景皆同樣是藉由黑色暗沉的天空，來傳達福音書所記載基督受釘時「天色昏暗」的景象（圖9）；<sup>73</sup>圖像中受釘基督旁皆伴有聖徒，聖母瑪利亞與聖道明亦在其中。筆者於此認為，即因著安基利科考量這幾件壁畫所面對的觀眾是發願較多年的正式修士，所以讓基督受釘流淌噴濺血液的紅色，相融於視覺反差感較不明顯的黑色襯底，卻又能因此更加突顯正式修士默想基督戰勝死亡救贖的深刻蘊含；從中融入會祖聖道明將修會建立於默觀這樣的基礎，亦強調修士的使徒宣道工作與過去傳統隱修院就已重視之默觀生活，須相連為一體的實踐態度。於此我們亦可清楚發現，安基利科透過寢間裡《基督受釘圖》跟修士觀眾對話繁簡程度的設想，及隱喻意涵呈顯之深淺，是與這些修士觀者的資歷相關。對初學修士而言，畫面是以受釘基督與聖道明會祖的一系列祈禱形象來展現；對於較有經驗的在俗修士，則是以基督受釘的多個敘事場景來呈現；而面對資歷最深的正式修士，畫面顯得簡樸卻更有隱喻意味，這是為讓修道者本身自行解讀與默觀畫作。

另就安基利科所處文藝復興時期對色彩的運用言之，黑色和白色不僅用於表達藝術上的對比和深度，亦經常象徵純潔和死亡等的主題與情感。<sup>74</sup>但當安基利科在聖馬可教堂高祭壇處和修道院畫作的色彩使用方面被後人提及時，焦點卻時常落在他於視覺層面上是如何以明亮柔美的顏色來表達；然色彩對安基利科而言不僅是顏色，更是一種強調宣道或默觀的工具與符號。<sup>75</sup>但卻少有學者針對其多件《基督受釘》作品裡的背景顏色來進行比較與分析，甚或析論這些顏色在對應當時不同觀眾、框緣、環境與情境背後的意涵是為何？

筆者在研究分析後亦就此提出如下看法，即安基利科在不同場域的《基督受釘圖》背景用哪些顏色來詮釋的理由，不只是感官層面的物質意義，更重要的在於形而上的隱喻；這些色彩連結了空間與觀眾的關係，或反映了委託人的要求，但更有他個人欲向觀眾宣道，或引導觀者凝望與默觀的意圖。此時回顧聖馬可教堂和修道

---

<sup>73</sup> Gerardo de Simone, "Le Sette Parole di Cristo in croce," 100.

<sup>74</sup> Mecthilde Airiau, "Colour as Guideline in Fra Angelico's Work," *Caiana* 23 (2024): 63.

<sup>75</sup> Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*, 23, 35-38.

院的多件《基督受釘圖》，可以發現當中唯有祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視圖的背景為金色。安基利科本身強調金色是為使人神視到一個不可見的形象，此是與祂相連，亦具有超驗的特質；它能隱喻式地引導觀者以心靈之眼去瞻望受釘的基督，並讓觀者能默想其中所蘊藏的神學意義。金色又特別是「清晰」(clarity)此概念在物質意義上最直接的表達。<sup>76</sup>聖多瑪斯即曾如此闡述：「那被稱為美的事物所在之處就有明亮的色彩」(ST, I, q. 39, a. 8, co.)。但筆者亦進一步認為，此呈現不僅止於物質意義，對安基利科來說，更重要的是他使用金色背景來闡釋其中所隱含的形上深意；體現聖多瑪斯探討永恆問題所帶出的神學思想：「在時間中，我們區分了不可分割的瞬間，及持續的時間。然在永恆之中，不可分割的瞬間自始至終存在」(ST, I, q. 42, a. 2)。安基利科於其中之設想自是為讓當時能有機會在同一時間見著該作的多元受眾，能感悟此主畫板前緣《基督受釘圖》所呈顯基督為眾人受難、在救恩意義上永恆凍結的瞬間。亦採用了中世紀以來的聖像學傳統，讓金色不只是色彩，更欲顯出其「神聖」之光的屬性；<sup>77</sup>使光內在於形象，並自形象中放射向觀者，為受眾（特別這些觀眾有許多是非屬修道者的在俗人文學者或一般平信徒）宣揚基督救恩的真義。

而前曾述及安基利科藉由可展現「神聖」特性的烏爾特拉藍，來作為修道院一樓迴廊稍隱蔽處《聖道明跪拜受釘基督》的背景顏色（這件作品的觀眾除有修道者之外，亦有在俗人文學者，另於少數特定開放時節也包含一般平信徒）；身為修士的安基利科本身因而也在此為多元受眾設想，強調此藍色所要傳達「神聖宣道」此使命的崇高意涵與教育意義。至於針對修道院二樓東棟正式修士、南棟初學修士與北棟在俗修士等修道者寢間中的《基督受釘圖》，安基利科除於其間表現宣道的特性，另則保留更多素樸本質的裸白或黑色背景，藉以強調道明修會在宣揚救恩神學之外，亦融入修道者須實踐默觀精神的深刻意涵。（可參照附錄之分析表以資比對）

就此，如同聖馬可祭壇主畫板一般，聖馬可修道院修士寢間內的基督受釘圖像，安基利科亦都將它們構思在由地面上拉一段不小距離之處。筆者以為，比之於該祭壇主畫板為讓多元觀眾產生「向上祈禱」的感受，修士寢間中的《基督受釘圖》雖亦被構想在觀者需要仰望的位置；但安基利科刻意將每間修士寢房畫作安排在相

<sup>76</sup> Airiau, "Colour as Guideline," 71

<sup>77</sup> 耿幼壯，《聖痕：基督教與西方藝術》（新北：臺灣基督教文藝出版社，2009），頁 96。

較窗戶更顯高位的考量，實別具用心（圖10-1）。修士寢間內帶有錯視性框緣的《基督受釘》壁畫都位於每扇房門對過去的窗戶邊；如前所提，有些是四邊有直角的矩形框，有些是上頭帶有圓弧的框緣。二十世紀專研義大利文藝復興藝術的學者波普-漢尼西（Pope-Hennessy）曾就此提出有意思的看法：即這些《基督受釘圖》中框緣的開口就像是朝向精神世界而內開，窗戶的開口則像是向著物質世界而外開；<sup>78</sup>而確實，這些寢間中《基督受釘圖》的場景是為聖道明會祖強調修道者默觀精神的空間而存在，窗戶是對外物質世界所啟的開口，圖像則是向內對著默觀修道者精神世界的心口。而讓畫面跟地面有一段不小的差距，刻意比窗戶還要高，亦是為使修士們在默觀時，思想和身體可以被引進神聖的對話之中。<sup>79</sup>此相較安基利科於半公共空間聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視框緣，跟觀眾宗教經驗相互對話之由內向外的透視，可見異曲同工之妙；但於修士寢房中另有較《基督受釘》壁畫位置更低、並朝外的物質性窗口作為對照，又更能突顯安基利科針對修道者所處空間、往內實踐默觀精神這深刻意涵的特定設想。

此時拉回至現今觀者於聖馬可博物館的觀展動線來思量與對照，則可發現目前於館中諸多安基利科的《基督受釘》作品，除卻原於聖馬可高祭壇主畫板前緣之作，還有原屬佛羅倫斯聖母領報大殿（Basilica SS Annunziata）存放朝聖者奉獻銀器櫃門飾板上的《基督受釘圖》，及其為聖尼科洛·德爾切波兄弟會所創作的《基督受釘》群像等，是由外移轉至該博物館內。其他《基督受釘圖》原本就屬修道院空間裡的壁畫，現今觀眾看展就如同步行在當時修士們的路徑之中，再加上目前每間寢門都是開啟的連續性展示空間，與當時寢房門因規定不能關閉的情境相通。尤其現今於原修道院寢房門口都設有絨繩欄柱，只容觀者於房門外觀賞，卻可因此感受當時修士們由走廊經過其它寢間時，由門外向內看望的情景；亦同樣可清楚窺見安基利科為修士們深度實踐默觀精神的設想，而讓寢房中《基督受釘》壁畫和窗戶有明顯高低落差這樣的安排（圖10-2）。現今觀眾如若能不單只關注《基督受釘圖》的表象，並能思及圖像周圍與其內、外部的空間關係，還有其中符號所蘊藏的神學意涵；則更可與當時修士們所曾走過的路徑及他們在寢房中的感悟，甚至跟他們在多個寢房

<sup>78</sup> John Pope-Hennessy, *Fra Angelico* (London: Phaidon Press, 1974), 22.

<sup>79</sup> Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 272.

門前移動所建構出的連續性意義產生共鳴。在詮釋這些圖像之際，更能有「參與」在十五世紀修道院之情境，以及跟這些《基督受釘圖》溝通與對話的臨場感。

## 六、聖馬可博物館中《基督受釘圖》與現今公眾的對話關係

現今安基利科多件《基督受釘圖》的物質空間已由教堂或修道院轉變為博物館；於150多年前1869年義大利統一後不久，此聖馬可修道院成為國家重要博物館之後，即向公眾開放。<sup>80</sup>在原歷史和文化遺址上，以「現地博物館」(site museum)理念，來展示現地本體歷史和宗教文化有關的藝術品。而除後續有一些相關安基利科《基督受釘》的展示物件由外移至館內外，大體上仍以現地的展示為主，而現地展示本即須尊重「物」及其原存環境的脈絡關係，是以不但要保存「物」本身，同時也要保存「物」所在的環境。<sup>81</sup>所以原聖馬可博物館中多件《基督受釘》壁畫與所處空間的關係，對今日觀者而言保存了類似的環境。而現代觀眾雖然在此博物館的公眾展示當中，可以看到聖馬可祭壇主畫板，亦可看到所有一、二樓開放的迴廊、修士的寢間和圖書館等空間裡的畫作；但十五世紀那時的安基利科及其助手，必須設想的是一個管理極其嚴格的修道院空間，哪些地方誰可以去？哪些地方有哪些人經過，整體環境或情境與現今相比有其相異之處。不似當時在修道院環境中有不同類別的修士，甚或在俗人文學者出入，並且當時一般群眾只能在極有限度的情況之下，才得以進到修道院一樓的迴廊空間。現今觀者是否能以設身處地之心態，將自己置身於當時情境與歷史背景來瞭解其中的語境，便顯得格外重要。

質言之，參觀動線已不受身分約束或修道院生活規範影響的現今觀眾，更能超越空間的限制，在該博物館中移動、身體之運動所走出的路徑相較下也有更大的自由度。雖難免會因眾多《基督受釘圖》皆隱含道明會的語彙與深意，而不容易解讀；但現今觀者在其間的行動過程中，與此地歷史記憶和道明會氛圍之間的互動有著必然性，實亦有必要性。尤其現今博物館已從過去著重以物為主體、走向了以人為主體，極重視與公眾相關的功能。<sup>82</sup>是以筆者認為，如若館方在展示內涵上可擴及至

---

<sup>80</sup> Ahl, *Fra Angelico*, 222.

<sup>81</sup> Hermanus Johannes Moolman, "Site Museums: Their Origins, Definition and Categorization," *Museum Management and Curatorship* 15, no. 4 (1996): 387.

<sup>82</sup> 趙欣怡，〈公共文化建設歷史性與變動性：以省美館到國美館建築空間發展為例〉，《興大人文學報》第71期（2023年9月），頁83。

「現地的非現地」，即除將「物」留存在原初的脈絡中，並且讓過去修道院中住居者的故事，畫家及其助手的創作歷程等屬於「人」的記憶，能在21世紀博物館論壇新觀點下與現今觀眾激盪與對話；那麼現今觀者在賞析這些《基督受釘圖》的形式與風格之外，或更能因此對博物館現地相關的歷史事件、文化和宗教背景有更清晰的詮釋與理解。該博物館本身亦能同時在突顯「展示」的作用首重教育性、教育觀眾這功能之外；<sup>83</sup>又同時能呼應1970年代之後，新博物館學在「觀眾研究」(museum audience research)意義上，特別強調療育(cure)觀者靈魂這樣的社會文化關懷功能。<sup>84</sup>

現今博物館也不再僅是服務於少數菁英觀眾的機構，現在的參觀者是公眾；此外，隨著博物館機構整體的發展，今天的公眾基本上亦應知悉自己處於博物館學實踐的中心。<sup>85</sup>筆者於此因而想藉學者維隆(Eliseo Verón)與勒瓦瑟(Martine Levasseur)以社會符號學(sociosemiotics)分析現代觀眾看展行為，所歸納出四種不同類型觀者參觀路徑的重要研究，即有關螞蟻(嚴肅樣的學習者)、蝴蝶(點綴式的學習者)、蚱蜢(跳躍式的學習者)、魚(悠遊式的學習者)，這四種觀展學習者的行為模式來激發論題。<sup>86</sup>現代觀者在參觀動線路徑中面對當下「即時的展覽」(*l'exposition en temps réel*)會有一系列的行為(包括前行、凝望、觀看、閱讀、比較、回想和討論等)。<sup>87</sup>而不管是如學者維隆和勒瓦瑟所歸納出的哪一類型參觀者，其本身就是展示空間中的一個標誌，空間因其存在而結構化。在展覽中，參觀者不是展示物件的一部分，卻「參與在其中」；參觀者的身體在展示空間前進、移動，就如同一個意義的產生者。維隆與勒瓦瑟這兩位學者關注現今觀眾看展學習的研究一直都具關鍵意義，但筆者也注意到這兩位學者後續並沒有再進一步提出展示與觀眾間「溝通」此重要的議題。從2022年國際博物館協會(ICOM)最新通過的博物館定義足以看出，怎麼為觀眾提供教育、反思和知識共享等的多元體驗總不斷被強調，而多年來博物

<sup>83</sup> 博物館四大功能為研究、蒐藏、展示、育樂。可參考秦裕傑，《現代博物館》(新北：世界宗教博物館，1996年)，頁28。

<sup>84</sup> Alex Farquharson, "I Curate, You Curate, We Curate," *Art Monthly* 269 (2003): 7-10.

<sup>85</sup> Bernard Schiele, "L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition," *Publics & Musées* 2 (1992): 77-97.

<sup>86</sup> Eliseo Verón and Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1983), 135-136.

<sup>87</sup> Jean Davallon, "Un genre en mutation," in *Histoires d'expo: un thème, un lieu, un parcours* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1983), 9-11.

館與公眾溝通這議題的重要性，亦絕不能被忽略。<sup>88</sup>展示場域在新博物館學的概念底下，除是提供觀眾學習的場所，其亦非僅單向式的提供展示物給觀眾學習；有時重要的更在於能扮演博物館與觀眾、觀眾與展品、觀眾與觀眾之間的溝通場域（communication field）。<sup>89</sup>這溝通的意義又來自於觀眾與展覽物件、元素之間相互的碰撞、對話和討論。

筆者因而以為，聖馬可博物館方倘使能隨著展示，亦舉辦引人入勝的論壇或講座邀集觀眾參與及討論，或能有當今博物館學觀眾研究上極看重的「詮釋者—導覽人員」<sup>90</sup>來引導與說明；甚或開發專門的AI導覽機器人，能夠在展間移動並與觀眾互動，即時扮演畫家、作品與觀眾之間溝通的媒介，適時給予相應的解釋。讓現今觀眾更能呼應布爾迪厄「雙重歷史化」的觀點，將心比心地了解安基利科修士這些《基督受釘圖》怎麼根據當時不同受眾，而有不盡相同的創作內涵。亦能促使現代觀眾不管是在展示空間觀展的過程中，還是處於與原聖馬可高祭壇處轉移而來主畫板前緣《基督受釘》錯視圖對話的情境；或是走在如同過去修道院迴廊，抑或感受寢房門須始終保持開啟狀態，於走廊行進間就能與連續寢間多件《基督受釘》壁畫互動等的情況。現今觀眾在參觀的過程中可以像是一個符號重建者般，在前進、移動和參與的過程中構築出連續性的意義。<sup>91</sup>並且不單只從這些圖像的內容（content）層面去體驗，亦能夠在更多的觀察、更深刻的體會，及從歷史背景下去領略，重建其中的脈絡（context），藉此更加明瞭當中藝術與宗教的互文性；亦能由廣泛的基督宗教義理，甚或在深入理解道明修會及參與在其相關的救恩神學思想之中，超越這些《基督受釘圖》的表象意義，同時能在這樣的連續性意義中獲致更豐饒的參觀經驗與心靈感受。

---

<sup>88</sup> 國際博物館協會歷經多方諮詢研商與表決下，於2022年通過最新的博物館定義如下：「博物館是一個為社會服務的非營利性常設機構，為有形及無形資產進行研究、蒐藏、保存、詮釋與展示。它向公眾開放，具有易近性和包容性的特質，促進多元性和永續性。博物館本於倫理、專業及社群參與的方式運營與溝通，為教育、娛樂、反思和知識共享提供多種體驗。」資料來源：國際博物館協會（ICOM）官網，<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>（檢索日期：2024年08月19日）。

<sup>89</sup> Bernard Schiele, “Des fourmis, des papillons, des poissons, des sauterelles aux prises avec deux ethnologues de l’exposition,” *Communication & langages* 196 (2018): 62-65.

<sup>90</sup> Eilean Hooper-Greenhill, “Studying Visitors,” in *A Companion to Museum Studies*, ed., S. Macdonald (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006), 362-376.

<sup>91</sup> Alain Rénier, *Espace, représentation et sémiotique de l’architecture* (Paris: Éditions de La Villette, 1982), 5-33.

## 七、結論、建議與未來研究深化的展望

義大利畫家安基利科修士所繪的基督受釘母題圖像可被理解為具神學意義的標誌，能被設想在身體之外再現神秘，在可見和想像的形象之外再現超自然。在著重現世的文藝復興時代，安基利科雖處於十五世紀，但他有時亦被歸屬於中世紀；其帶著非現世的想像，持守自身所屬道明會宣揚救恩的理念，表達對基督宗教的神往，重視對觀眾心靈的感召。透過具權威性和歷史性的《宗座公報》(AAS)，可得知教宗庇護十二世(Pius XII)曾在1955年4月20日的講道文中如此表述安基利科作品與觀眾的關係：安基利科修士賦予其圖像強大的力量，使圖像能立即滲入觀者心靈；其創作的藝術品能引發觀者祈禱，並能激起他們虔誠之心。<sup>92</sup>

筆者於是在研究過程中跨越歷史的斷裂與時間性，從中努力找尋這些目前於聖馬可博物館中多件《基督受釘圖》初始在圖像學、符號學、文化史和神學詮釋的辯證關係與其中的宣道意圖，並進而發現安基利科對那時不同觀者所處空間與情境，有著不盡相同的創作設想；他卻也同樣都想藉其基督受釘母題圖像，幫助多元觀眾能虔敬地望向那不可見的祂。但在這樣的研究歷程裡，於方法論的建構及資料找尋上，筆者卻也面臨到一些限制，以下提出個人所遭逢的侷限性：

### (一) 關於安基利科修士個人的第一手史料尚不足夠

雖然本文有依《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》與《菲耶索萊聖道明修道院編年史》這兩份一手史料進行考證，並且從歷史脈絡、社會結構與神學思想等角度去理解安基利科的創作。在研究過程中也很清楚我們在面對安基利科的作品之時，不僅僅是在觀看他的畫作，亦同時是跟隨他的視角，來探索他所屬時代的信仰、社會文化背景及其個人的情感。但因缺乏安基利科本人相關的書信或創作筆記等第一手史料，其個人之神祕經驗或靈修特質，在藝術史學界長期以來或是透過瓦薩利的《傑出藝術家列傳》來了解（但該作的寫成時間已是距安基利科過世後的一個世紀，部分陳述或也可能有失準之虞）；抑或是透過現今道明會士的論述，甚或近人論著的闡釋進一步知悉。而安基利科當時受梅第奇家族之託為聖馬可教堂和修道院作畫之際，此事因涉及畫家自己所屬的道明修會，是以如前已述及，亦並無委託契約等相關史料留下來。

### (二) 蒐集有關當時聖馬可修道院「人」的記憶資料之侷限

<sup>92</sup> Pius XII, Sermon, April 20, 1955, in *Acta Apostolicae Sedis* 47 (1955): 287.

與該修道院相關的編年史料裡，記錄了曾有哪些修士住過其中，他們曾經從事甚麼工作、有甚麼貢獻，還有他們生卒年的紀錄，抑或有修道院規章等記載。但相關這些「人」在修道院裡生活的故事卻很少。或許還存在一些散落在修道院的住居者紀錄尚未被整理為檔案史料，抑或並無「開放取用」(open access)。倘使能有這些可能存在的直接證據作為輔助，或將更能了解安基利科原初在修道院的創作為當中的住居者帶來甚麼實質影響，他們又曾經給予安基利科作品甚麼樣的回應與反饋。

而本文研究內容亦在呼應前言所提出的方法與步驟，並在整體分析探究之後歸納出以下幾點結論、建議，及後續可延伸研究的未來展望：

(一) 安基利科修士的多元觀眾策略與宣道意圖

1. 安基利科並非僅僅根據贊助人的意願創作，更依循道明會傳統，運用圖像進行宣道。本文在研究後發現，他在聖馬可教堂和修道院不同空間創作的《基督受釘圖》，其框緣、色彩、基督身體和血液符號的運用，都展現了針對不同類型觀眾（贊助者、在俗人文學者、不同資歷的修士、一般平信徒等）的特定策略和宣道意圖，藉此傳達救恩神學，並引導觀者進行靈性體驗和默觀。分別在當時多元觀眾可以見著的教堂高祭壇半公共空間、特定時節為一般平信徒開放的修道院一樓迴廊稍隱蔽處、部分在俗人文學者可見的修道院二樓走廊，或屬修士們默觀靜修的寢間；安基利科皆以其各自恰當的方式，根據對象與情境調整他的設想和構圖（參見附錄分析表之說明）；同時希冀讓所有觀者皆有機會實現其欲臻至天國福祉的想望。他的基督受釘母題作品巧妙融合了藝術技巧與神學洞見，超越了物理性空間的限制；亦能持續引發現代觀眾的共鳴感，以感受在時間流動中可能的重疊性。
2. 安基利科讓聖馬可教堂和修道院不同空間中基督受難的事件真實臨在，並投射自己感同身受的情感，能讓不同時空的觀眾，甚或觀者在空間中的移動，產生一種身歷其境的感受。此如以瑞士學者索緒爾（Ferdinand de Saussure）把符號看作是「能指」(signifier) 和「所指」(signified) 相結合的觀點來思索；<sup>93</sup> 安基利科著實讓當時多元受眾可以藉其畫作明瞭能指（引發他們對基督受釘事件的聯想）與所指（表達基督受難的救恩意義）之結合，即由可感知的形

<sup>93</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916; repr., Paris: Payot, 1995), 53-56.

式面和可理解的內容面，來默觀並連結基督在十架上受難身體和血液符號的真義，及基督宗教必須活在十架上受難基督大能之中所繫託的希望。這其中所展現的美學與神學蘊含不只切合於當時觀眾，實質上對現今觀眾來說亦同樣適用。

## (二) 錯視圖、空間與觀者互動的雙重歷史化詮釋

1. 安基利科在其基督受釘母題圖像裡巧妙運用框緣的錯視效果，創造出引人入勝的視覺體驗，邀請觀者進入一個超越現實的精神空間，讓俗世向神聖的救贖有了過渡，並讓觀眾能藉此反思基督受難的意義。
2. 本研究藉由布爾迪厄的「雙重歷史化」觀點，深入探討安基利科基督受釘母題作品的創作背景及其與當時社會結構的關係。研究分析了此母題圖像的社會功能，以及如何藉由錯視圖、錯視性框緣，創造出不同類型觀者與該母題畫作所處空間與情境之間的互動關係。同時，研究過程中也探討如何將十五世紀的《基督受釘圖》置於現代背景之下，讓現代觀者理解作品背後的歷史根源及其與社會的互動，並能進而提升現今觀者的參與感，且使這些觀眾能有共鳴、共情之感。

## (三) 博物館論壇與溝通對話

1. 本文在今日博物館論壇的觀點下，論辯聖馬可博物館方如何更名為這些基督受釘圖像提供有意義的敘事與詮釋，來與現今觀眾對話；使觀者在該館空間藉由身體移動的參觀路徑中，能在連續性的參與、凝望、回想、比較、溝通與討論的行為下與這些圖像相遇，重建當時的歷史語境，並理解其中所蘊含的藝術與宗教意義。而現今觀者若能不單憑視覺欣賞這些藝術品，當更能體會那時道明修會所強調的默觀傳統，並透過心靈觀看受難的基督，亦能從中感悟基督救恩的深意，讓靈魂受到療育。在安基利科基督受釘作品藝術性和神學性的交織下，於其中找到啟發和意義，並藉由視覺經驗探求到更高層次的理解與靈性之轉變。
2. 聖馬可博物館近年相關祭壇主畫板的特展策劃，再加上常設展空間（原修道院環境）中多件《基督受釘》壁畫的展覽敘事，提供了絕佳的對話機會，讓過去和現在的觀點能相互交流。本文在研究分析之後，提議該博物館可以透過更全面的敘事和詮釋，將「現地的非現地」當中屬「人」的記憶帶入，並融入歷史的脈絡和現代的詮釋來改進展覽內容。亦建議積極採用觀眾參與策

略，例如導覽或加上能產生互動元素的設計，並鼓勵觀眾與觀眾之間的討論和反思。

#### (四) 後續研究深化的展望

1. 未來可擴展安基利科其它主題圖像的比較分析，如《聖母領報》(*Annunciation*)、《聖母加冕》(*Coronation of the Virgin*) 等類畫作的空間與構圖如何展現神學和靈修特質，又怎麼跟觀眾對話這樣的研究發展方向。
2. 另可開展安基利科与其它同期藝術家之間尚未被執行過的比較研究。將安基利科作品與其他同期或不同期、不同地區的基督宗教藝術作品相互對照，以探討其不同主題作品的獨特性與普遍性，並進一步了解當時聖藝的發展趨勢。
3. 提議導入現代觀眾參與看展的相關研究。在後續研究上，可更精確地界定現今不同觀眾群體（根據參觀者職稱、年齡、教育程度與宗教信仰等），以深入分析不同觀者在聖馬可博物館看展經驗的差異性。例如可導入「觀眾研究」相關的文獻與方法，如問卷調查、訪談、參與式觀察等，直接蒐集觀眾對安基利科作品的觀看經驗和理解，藉以了解不同類型觀眾詮釋安基利科作品的異同處，並驗證或可能修正本篇論文中的某些推論。另亦可透過現今「文字探勘」(*text mining*) 此研究方法，提取觀眾對該博物館的評論來進行分析，並為之後博物館教育策略提供有效的數據和見解。
4. 建議與時俱進地增添數位人文方法的應用。在本文揭示安基利科《基督受釘圖》於聖馬可場域的藝術、宗教與社會文化意義的同時，亦提議後續可運用數位圖像分析、地理資訊系統(GIS)等數位人文的方法；例如：創建互動式GIS地圖，展示安基利科每件作品在聖馬可博物館空間的位置，並附上詳細的圖片、資訊與註解；或是利用3D GIS或虛擬實境(VR)技術，模擬安基利科《基督受釘圖》或其他作品在展示空間內的觀看體驗。通過這些研究技術和數據，來提升安基利科作品與聖馬可博物館(原修道院)環境關係研究的客觀性和精確性；這亦能創造更具沉浸感的體驗，使觀者能再進一步與這些作品及它們的歷史背景和精神內涵產生有意義的連結。

最後，相信在上述多項與展示相關契機的提出與運作之下，現代觀眾將更能在參與和對話中，實際感受前曾提及之2022年國際博物館協會新定義所強調，博物館應提供教育、反思與知識共享等多元體驗的實質目的及真正意義；同時亦能夠對聖馬可博物館現地相關的歷史事件、文化和宗教背景有更深入的理解與感悟。

## 參考書目

### 檔案史料

Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV). MS Ross. lat. 3, fols. 6v, 12r. Vatican City.

*Chronica Conventus Sancti Dominici de Fesulis* OP, fol. 3v.

*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia* OP, fols. 6r, 6v, 7v-8r.

### 傳統文獻

Alberti, Leon Battista. *De pictura* [*On Painting*]. 1435. Translated by J. R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1966.

Aquinas, Thomas. *Summa Theologica*. 1265-1274. Paris: Bloud et Barral, 1880.

Vasari, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. 1568. Repr., terza edizione. Rome: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.

### 近人論著

耿幼壯，〈聖痕：基督教與西方藝術〉（新北：臺灣基督教文藝出版社，2009年）。

Geng, Youzhuang. *Stigmata: Christianity and Western Art*. New Taipei: Taiwan Christian Literature Council, 2009.

秦裕傑，〈現代博物館〉（新北：世界宗教博物館，1996年）。

Chin, Yu-Jieh. *Modern Museums*. New Taipei: Museum of World Religions, 1996.

Ahl, Diane Cole. *Fra Angelico*. London and New York: Phaidon Press, 2008.

Ames-Lewis, Francis. *The Early Medici and Their Artists*. London: Birkbeck College, 1995.

Arasse, Daniel. *Histoires de Peintures*. Paris: Folio Essais, 2004.

Bal, Mieke. *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.

- Bedouelle, Guy. *Saint Dominic: The Grace of the Word*. San Francisco: Ignatius Press, 1987.
- Bennett, Ralph F. *The Early Dominicans: Studies in Thirteenth-Century Dominican History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1937.
- Bonsanti, Giorgio. *Beato Angelico: catalogo completo*. Firenze: Octavo, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Oxford, UK: Polity Press, 1996.
- Cannon, Joanna. *Religious Poverty, Visual Riches*. New Haven and London: Yale University Press, 2014.
- Damiani, Giovanna. *San Marco, Florence: The Museum and Its Art*. London: Philip Wilson, 1997.
- Davallon, Jean. *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1995.
- Frosinini, Cecilia, ed. *La Pala di San Marco del Beato Angelico: restauro e ricerche*. Firenze: Edifir, 2021.
- Hood, William. *Fra Angelico at San Marco*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- O'Neill, Paul, and Mick Wilson, eds. *Curating and the Educational Turn*. London: Distributed Art Pub, 2010.
- Orlandi, Stefano. *Beato Angelico*. Firenze: Leo S. Olschki, 1964.
- Pope-Hennessy, John. *Fra Angelico*. London: Phaidon Press, 1974.
- Procacci, Ugo. *Il Beato Angelico al Museo di San Marco a Firenze*. Firenze: Ente Provinciale per il Turismo, 1990.
- . *Mostra dei Documenti sulla Vita e le Opere dell'Angelico e delle Fonti Storiche fino al Vasari*. Firenze: Giuntina, 1955.
- Rénier, Alain. *Espace, représentation et sémiotique de l'architecture*. Paris: Éditions de La Villette, 1982.

- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. 1916. Paris: Payot, 1995.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1996.
- Spike, John T. *Fra Angelico*. New York: Abbeville Press, 1996.
- Trexler, Richard. *Public Life in Renaissance Florence*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
- Tylus, Jane. *Reclaiming Catherine of Siena: Literacy, Literature, and the Signs of Others*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2009.
- Verón, Eliseo, and Martine Levasseur. *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1983.
- Zagano, Phyllis, and Thomas McGonigle. *The Dominican Tradition*. Collegeville, MN: Liturgical Press, 2006.

## 期刊論文

- 張光琪，〈重構繪畫中的可見與不可見性〉，《藝術學報》第 113 期（2023 年 12 月），頁 115-133。
- Chang, Kuang-Chi. "The Retrieving of the Visible and Invisible in Painting." *Journal of National Taiwan College of Arts*, no. 113 (December 2023): 115-133.
- 趙欣怡，〈公共文化建設歷史性與變動性：以省美館到國美館建築空間發展為例〉，《興大人文學報》第 71 期（2023 年 9 月），頁 81-134。
- Chao, Hsin-Yi. "Historic and Variability of Public Cultural Construction: Case study on Architectural Spatial Evolution from Taiwan Museum of Art to National Taiwan Museum of Fine Arts." *Journal of Humanities College of Liberal Arts National Chung Hsing University*, no.71 (September 2023): 81-134.
- Airiau, Mecthilde. "Colour as Guideline in Fra Angelico's Work." *Caiana* 23 (2024): 61-74.

- Allsopp, Benjamin W. "His Blood Shrieks Out: The Blood of Christ in Fra Angelico's Frescoes for the Novices' Cells at the Convent of San Marco, Florence." *The Rutgers Art Review* 37 (2021): 1-29.
- Cameron, Duncan F. "The Museum, a Temple or the Forum." *Curator* 14, no. 1 (1971): 11-24.
- Cooper, Donal. "Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001): 1-54.
- Didi-Huberman, Georges. "La dissemblance des figures selon Fra Angelico." *Mélanges de l'école française de Rome* 98, no. 2 (1986): 709-802.
- Dozat, Ophélie. "Le cadre, de la figuration à la spatialité." *Architecture, aménagement de l'espace* (2017): 1-68.
- Farquharson, Alex. "I Curate, You Curate, We Curate." *Art Monthly* 269 (2003): 7-10.
- Fisher, Anthony. "A New Interpretation of Fra Angelico: Part II." *New Blackfriars* 75, no. 883 (June 1994): 290-302.
- Gardner von Teuffel, Christa. "Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others: Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, no. 2 (1999): 190-208.
- Gerbron, Cyril. "Le Christ est une page. Exégèse et mémoire dans l'*armadio degli argenti* de Fra Angelico." *Histoire de l'art* 71 (2012): 51-62.
- . "The Story of Fra Angelico: Reflections in Mirrors." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57, no. 3 (2015): 292-319.
- Hatfield, Rab. "The Compagnia de' Magi." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 107-161.
- Hood, William. "Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco." *Art Bulletin* 68 (1986): 195-206.
- Moolman, Hermanus Johannes. "Site Museums: Their Origins, Definition and Categorization." *Museum Management and Curatorship* 15, no. 4 (1996): 387-400.

- Morçay, Raoul. “La cronaca del convento fiorentino di San Marco: la parte più antica dettata da Giuliano Lapaccini.” *Archivio Storico Italiano* 71 (1913): 1-29.
- Njirić, Diana. “Semiotic Effect in Visual Communication.” *European Journal of Multidisciplinary Studies* 1, no. 2 (January-April 2016): 308-317.
- Pius XII. Sermon, April 20, 1955. In *Acta Apostolicae Sedis* 47 (1955): 287.
- Prendergast, Michael. “Fra Angelico Paints the Crucifixion.” *New Blackfriars* 72, no. 848 (April 1991): 194-198.
- Schiele, Bernard. “Des fourmis, des papillons, des poissons, des sauterelles aux prises avec deux ethnologues de l’exposition.” *Communication & langages* 196 (2018): 55-72.
- . “L’invention simultanée du visiteur et de l’exposition.” *Publics & Musées* 2 (1992): 71-98.
- de Simone, Gerardo. “Le Sette Parole di Cristo in croce nel ciclo di San Marco del Beato Angelico.” *Predella. Journal of Visual Arts* 47 (2020): 95-132.
- Strehlke, Carl Brandon. “Fra Angelico and Early Florentine Renaissance Painting.” *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88, no. 376 (Spring 1993): 4-26.
- Terry-Fritsch, Allie. “Florentine Convent as Practiced Place: Cosimo de’ Medici, Fra Angelico and the Public Library of San Marco.” *Medieval Encounters* 18, no. 2-3 (2012): 230-271.
- Vander Marck, William. “Faith: What It Is Depends on What It Relates to: A Study on the Object of Faith in the Theology of Thomas Aquinas.” *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 43 (1976): 121-166.

## 專書篇章

- Cinelli, Luciano. “Artiste nel chiostro: Premessa.” In *Memorie Domenicane*, nuova serie 46, edited by Sheila Barker and Luciano Cinelli, 9-12. Firenze: Nerbini, 2015.
- Davallon, Jean. “Un genre en mutation.” In *Histoires d’expo: un thème, un lieu, un parcours*, 9-11. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1983.

- Garin, Eugenio. "La Biblioteca di S. Marco." In *La Chiesa e il Convento di San Marco di Firenze*, vol. 1, 79-148. Firenze: Giunti, 1990.
- Hooper-Greenhill, Eilean. "Studying Visitors." In *A Companion to Museum Studies*, edited by S. Macdonald, 362-376. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
- Scudieri, Magnolia. "La Pala di San Marco." In *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, edited by C. Acidini and M. Scudieri, 41-63. Livorno: Sillabe, 2008.
- Scudieri, Magnolia, and Sara Giacomelli. "Alla ricerca della 'Pala' perduta." In *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, edited by C. Acidini and M. Scudieri, 127-133. Livorno: Sillabe, 2008.
- Tamassia, Marilena. "The History of the Museo di San Marco." In *Fra Angelico: Heaven on Earth*, exhibition catalog, edited by N. Silver, 119-133. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2018.
- Terry-Fritsch, Allie. "A Humanist Reading of Fra Angelico's Frescoes at San Marco." In *Neoplatonic Aesthetics: Music, Literature and the Visual Arts*, edited by Liana De Girolami Cheney and John Hendrix, 115-131. New York: Peter Lang, 2004.

### 網頁資料

- 「國際博物館協會 (ICOM)」。[〈Museum Definition〉](https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/)。ICOM 官網。檢索日期：2024 年 08 月 19 日。<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>。
- International Council of Museums (ICOM). "Museum Definition." *ICOM*. Accessed August 19, 2024. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

## 附錄

安基利科修士為其所處時代佛羅倫斯聖馬可修道院不同空間《基督受釘圖》之多元觀眾，所設想畫作框緣構圖、背景顏色與宣道方式等情境的分析表

空間 情境	教堂高祭壇 半公共空間	修道院一樓 迴廊稍隱蔽處	北棟寢間 38 號房	北棟寢間 37、40- 43 號房	南棟寢間 15-21 號房	東棟寢間 23、25、 29、30 號房
受眾 類型	平時是重要 贊助人、朝 聖者與神修 人員； 特定時節才 對一般信眾 開放	修道院中全體 修士、在俗人 文學者； 特定節日會對 一般平信徒開 放	老科西莫、 移動的人文 學者	在 俗 修 士、前往 圖書館的 人文學者	初學修士	正式修士
畫作框 緣構圖	矩形框緣	上方有圓弧的 框緣	上方有弧度的 框緣	上方有圓 弧的框緣	矩形窗框	畫面兩側有 岩石的 V 字 形構圖、 上方有圓弧 的框緣
畫作背 景顏色	金色	代表神聖的 烏爾特拉藍	亦表尊貴的 烏爾特拉藍	裸牆的 白色	裸牆的 白色	黑色
為觀眾 宣道的 方式	神聖性、 默想與教育 意義	神聖性、 默想、靈修與 教育意義	尊貴特性、 默觀意義	多個基督 受釘敘事 場景、 默觀意義	會祖聖道明 教導特性、 默觀意義	簡樸隱喻特 性、深度的默 觀

\*本分析表由筆者整理製作

附圖



圖 1-1

安基利科修士，《聖馬可祭壇主畫板》  
 1438-1443, Tempera on wood, 220 × 227 cm  
 San Marco Monastery (San Marco  
 Museum), Florence  
 圖片來源：Wikimedia Commons, Public  
 Domain. *San Marco Altarpiece*.



圖 1-2

現今模仿原位於高祭壇上方  
 《聖馬可祭壇主畫板》的展示空間  
 San Marco Museum, Florence  
 攝影：筆者。



圖 1-3

聖馬可祭壇畫整體（含側邊附扇和下方附飾畫）  
 圖片來源：Rivage de Bohème, Public Domain.  
*San Marco Altarpiece (Retable de San Marco)*.

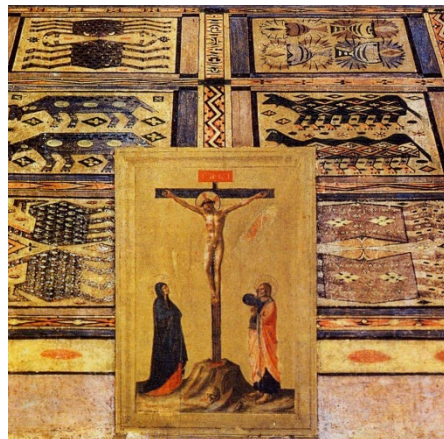


圖 1-4

安基利科修士，《聖馬可祭壇主畫板》  
 前緣《基督受釘》錯視圖  
 圖片來源：筆者擷取自圖 1-1。

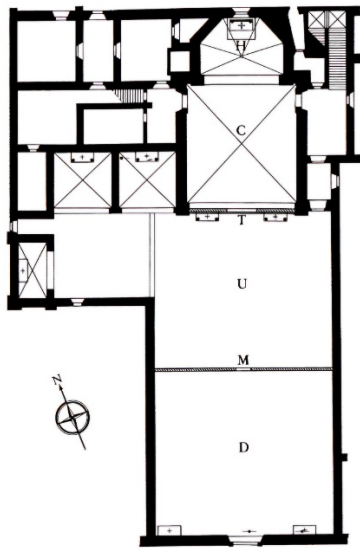


圖 2-1

佛羅倫斯聖馬可教堂平面分析圖

H (High Altar, 高祭壇)；C (Choir Stalls, 聖詠團席位)；

U (Upper Nave, 男性平信徒座位區)；

D (*Chiesa delle donne*, 女性平信徒座位區)；T (介於修

士聖詠團席位和男性平信徒座位區的屏風)；M (介於男、女平信徒座位區之間的屏風)

圖片來源：Cooper, "Franciscan Choir Enclosures," 48.

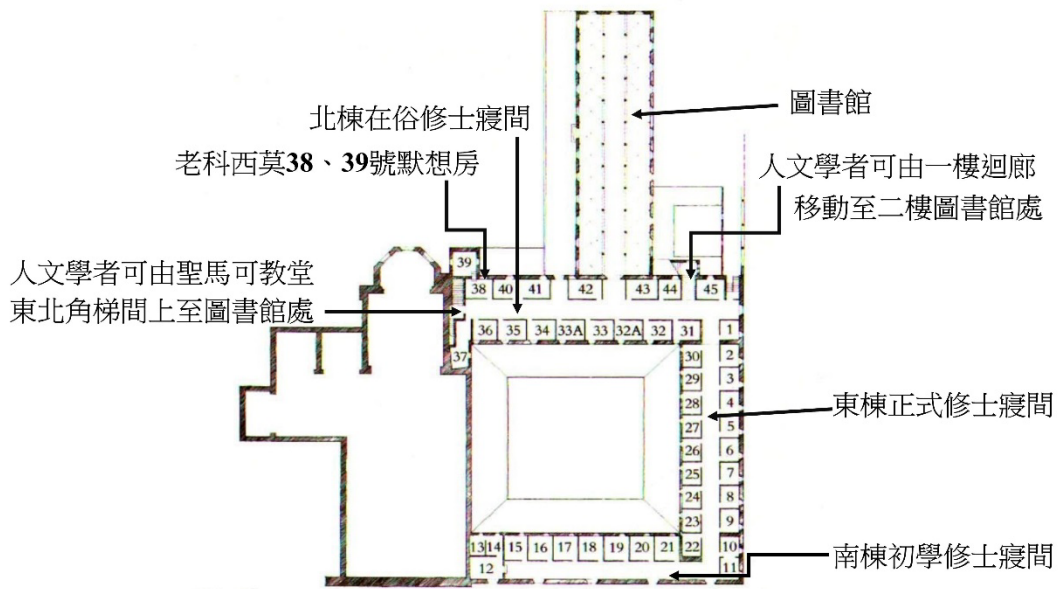


圖 2-2

佛羅倫斯聖馬可修道院二樓寢間與圖書館

筆者依據聖馬可修道院二樓宿舍平面圖修製。

圖片來源：Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 146, pl. 139.

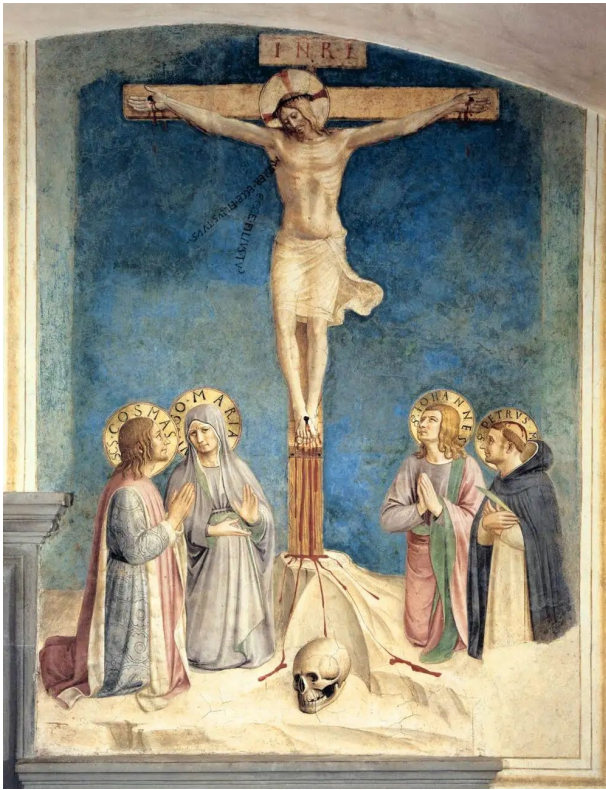


圖 3-1

安基利科修士與其助手，〈基督受釘〉壁畫  
1442-1443, Fresco, 152 × 112 cm, Cell 38  
San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence  
圖片來源：Wikimedia Commons, Public Domain.  
*Crucifixion* (Cell 38).



圖 3-2 細部圖

圖片來源：筆者擷取自圖 3-1。



圖 4

安基利科修士，《基督受釘》群像

約 1425-1433, Tempera and tooled gold on poplar, 210 × 145 cm

原屬：Confraternity of San Niccolò del Ceppo, Florence

現藏：San Marco Museum, Florence

圖片來源：Wikimedia Commons, Public Domain.

*Cristo crocifisso tra i Santi Niccolò e Francesco.*



圖 5

安基利科修士，〈聖道明跪拜受釘基督〉

1441-1442, Fresco, 340 × 206 cm, Cloister

San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence

圖片來源：Web Gallery of Art, Public Domain.

*Saint Dominic Adoring the Crucifixion.*



圖 6

安基利科工作坊，《聖道明朝拜受釘基督》

1442, Fresco, 155 × 80 cm, Cell 16-21 (南棟初學修士寢間之例)

San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence

圖片來源：Wikimedia Commons, Public Domain.

Workshop of Fra Angelico, *St. Dominic at the Crucifix*.

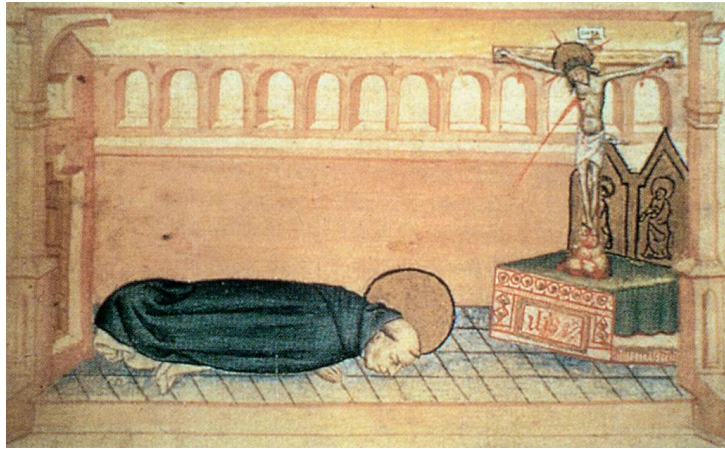


圖 7-1

《祈禱方式》圖畫書中原基督受釘血液噴濺形貌的圖像手稿例一  
Unknown, *Saint Dominic in Prayer*, manuscript illumination,  
from a 15th-century Spanish copy of the 13th-century *De Modo Orandi*.

圖片來源：Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV),  
MS Ross. lat. 3, fol. 6v, Vatican City.



圖 7-2

《祈禱方式》圖畫書中原基督受釘血液噴濺形貌的圖像手稿例二  
Unknown, *Saint Dominic in Prayer*.

圖片來源：BAV, MS Ross. lat. 3, fol. 12r.



圖 8

安基利科與其助手，《有聖母、抹大拉的瑪利亞與聖道明在場的基督受釘圖》

1442-1443, Fresco, 180 × 150 cm,  
Cell 41 (北棟在俗修士寢間之例)

San Marco Monastery (San Marco  
Museum), Florence

圖片來源：Wikimedia Commons,  
Public Domain. *Cristo crocifisso,  
Longino, Santo domenicano, Madonna,  
Santa Maria Maddalena.*

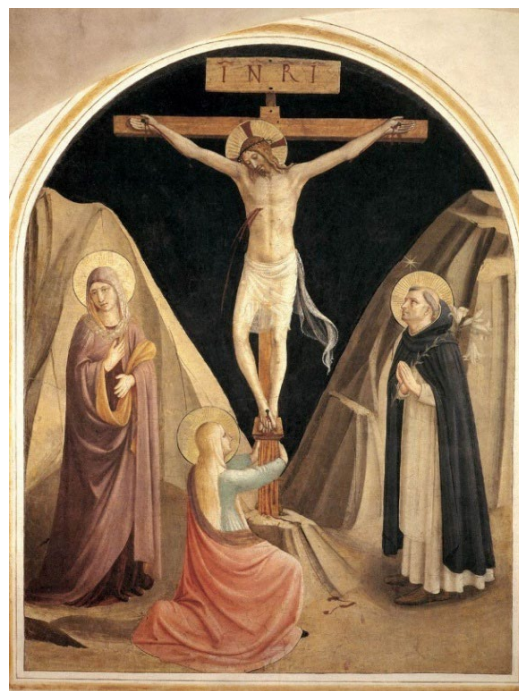


圖 9

安基利科與其助手，《聖母、抹大拉的瑪利亞與聖道明朝拜受釘基督》

1442, Fresco, 176 × 136 cm,  
Cell 25 (東棟正式修士寢間之例)

San Marco Monastery (San Marco  
Museum), Florence

圖片來源：Wikimedia Commons,  
Public Domain. *Crucifixion with the  
Virgin, Mary Magdalene, and St. Dominic.*



圖 10-1

原修道院情形：寢間中基督受釘壁畫  
與窗戶高低差之對比

（以一間正式修士寢間為例）

San Marco Monastery (San Marco  
Museum), Florence

攝影：筆者。



圖 10-2

現今展示狀況：寢房門口皆設置  
絨繩欄柱，僅容觀者由門外觀看

（以一間初學修士寢間為例）

San Marco Monastery (San Marco  
Museum), Florence

攝影：筆者。

## **Preaching, Space, and Forum: Dialogues with Diverse Audiences through the Perspective of Fra Angelico's Crucifixion Pax in the San Marco Altarpiece**

**Shin-En Su\***

### **Abstract**

In this paper I make a detailed examination of Fra Angelico's *San Marco Altarpiece*, which has been commemoratively restored in recent years and put on display in a modern display space similar to the high altar of the church in which it was originally placed so as to facilitate a dialogue with the viewer. Using sociologist Pierre Bourdieu's "double historicization" approach in adopting the milieu in which this altarpiece was produced, I give particular attention to the *trompe l'oeil* crucifixion pax at the bottom center and its relationship to the various other crucifixion murals painted by Fra Angelico in the 15th century at San Marco Monastery. I also discuss how the various types of viewers at that time would have understood the symbolism of the frame, colors, and body and blood of Christ in these crucifixion pieces, as well as the various ways in which the effect of transcending physical space would have been understood.

Transcending both time and gaps in history, I explore the dialectical relationship between these various crucifixion pieces in the San Marco Museum, in terms of iconography, semiotics, cultural history, and theological interpretation, so as to elucidate their unseen didactic message. I also examine the way in which Fra Angelico tailored his use of various motifs to suit various groups of viewers, using the mystery of salvation in Christ to assure the faithful of the opportunity to realize heavenly bliss. From the perspective of today's museum forum, I also discuss how the Museum can provide more meaningful narratives and interpretations of images such as Christ's crucifixion, making them more engaging for modern viewers, so that as they move from one to the next they engage in a continuous process of participation, contemplation, recollection, comparison, communication, and discussion. Such an approach is conducive to reconstructing the historical context of the time and for bringing insight into the aesthetic and theological implications implicit in these profound works of religious art.

**Keywords: Fra Angelico, Preaching, Space, Forum, Dialogues between the Crucifixion of Christ and Diverse Audiences**

---

\* Assistant Professor, Department of History, Tunghai University.

(Received September 23, 2024; Accepted February 20, 2025)

## Michael Field's Ekphrasis in *Sight and Songs*

Chiung-ying Huang\*

### Abstract

This paper explores ekphrastic poetry written by “Michael Field,” the joint male pseudonym of two women poets, Katharine Bradley and Edith Cooper. It discusses *Sight and Song* (1892), Michael Field's first collection of lyrics, which contains thirty-one ekphrastic poems written during their visit to several major museums and galleries of Europe in the early 1890s. Michael Field in *Sight and Song* demonstrate their passion for art, responding in writing to paintings by Leonardo da Vinci, Botticelli, Giorgione, and many other “old masters.” Their work epitomized the importance of ekphrasis, as practiced by John Keats, D. G. Rossetti, A. C. Swinburne, and Walter Pater. Yet their independent spirit leads them to new ways of expressing and reflecting on aesthetic ideas. My discussion begins with Pater's aesthetic discourses about sight, to examine Michael Field's relationship with Victorian ways of seeing and their subversion of them. What characterizes Michael Field's work is an inclination to explore their own poetic language without giving up the possibility of engaging with the aesthetic project of their male counterparts. On the surface, Michael Field's poetry appears to fit the pattern of Aesthetic poetry, and constantly resorting to ekphrasis as a mode of self-reflection. Yet, if we examine their poetry in the context of its allusions or borrowings from their male counterparts, a rather different picture emerges, one which suggests their familiarity with the Aesthetic tradition, but also their resistance to some of its assumptions. The paper situates their innovative, revisionary work between British Aesthetic tradition and subversion.

**Keywords:** Michael Field, ekphrasis, Aestheticism, poetry, *Sight and Songs*

---

\* Associate Professor, Language Center, National United University.  
(Received August 15, 2024; Accepted January 18, 2025)

## Introduction: The Poets' Backgrounds

Katharine Bradley and her niece Edith Emma Cooper were a lesbian couple who published eight volumes of poetry and twenty-seven verse plays under the joint male pseudonym of “Michael Field.” Mary Sturgeon, Michael Field’s biographer, explains the derivation of the pseudonym: “[It] was chosen somewhat arbitrarily, ‘Michael’ because they liked the name and its associations, ‘Field’ because it went well with ‘Michael.’ But it is true also that they had a great admiration for the work of William Michael Rossetti... and it is true, too, that ‘Field’ had been an old nickname of Edith” (27). Marion Thain and Ana Parejo Vadillo, the editors of Michael Field’s work, argue that the distinction between Michael Field, Bradley and Cooper needs to be made in a more nuanced way than has been the case in recent critical studies: “The name Michael Field signifies in itself two writers: Michael was Bradley and Field was Cooper. We chose to be very precise: if we discussed the published poet we use ‘Michael Field.’ When we discuss the writers’ private lives, or refer specifically to one of the women, then we use the women’s names” (72). Following the lead of Thain and Vadillo, throughout the paper, whenever I discuss “Michael Field,” I use the third-person plural “they;” whenever I mention Bradley or Cooper, I use the third-person feminine pronoun.<sup>1</sup>

Michael Field reject the use of fictional narrative, a form typically associated with much of Victorian women’s writing. Instead, they embrace verse drama and lyric poetry, employing a poetic tone and lyrical complexity that reflect the style of notable male writers from the nineteenth century. There is little to surprise us in Michael Field’s preference for verse, or in their antagonism towards so-called “New Woman” writers of the 1890s; much space in their diaries is taken up by a reproachful analysis of emerging female novelists of the decade. In 1894, they wrote to Henry Harland, the editor of *The Yellow Book*, withdrawing their prose-poem “Rhythm” from the magazine’s second volume. Cooper in a diary entry (Wednesday, April 17, 1894) dissociates “Michael Field” from other women

---

<sup>1</sup> All references to Michael Field’ poetry, diary entries, and Victorian critics’ reviews are here from Thain and Vadillo’s edition (hereafter Thain and Vadillo), unless otherwise stated.

writing under male pseudonyms: “We think of changing our name to Messalina Garden to escape from the company of George Egerton! These George Egertons, George Flemings & c. We are threatened with a fresh Hanoverian curse!” (Thain and Vadillo 262).<sup>2</sup> In the same year, in her letter to Mary Costelloe, the wife of the American art historian Bernard Berenson, Bradley especially emphasizes her complaint against George Egerton (Mary Chavelita Dunne Bright) by alluding to Ruskin’s essay on “George Eliot.”<sup>3</sup> She puts it: “I must speak out concerning George Egerton – that shameless creature – whose pages are really ‘the sweepings of a Pentonville omnibus’... They should never be admitted into the society of good books – who sin such sins. I am sick and ashamed of belonging to the corruptors of my own language” (Thain and Vadillo 330).<sup>4</sup> It might be argued that Michael Field aim to create a lyric presentation that is both linguistically accurate and aesthetically refined, to separate themselves from New Woman novelists.

The aspect of Michael Field that has received the most attention in literary criticism is Bradley and Cooper’s collaboration under a male pseudonym, along with their creation of a lyric voice that intertwines both male and female perspectives.<sup>5</sup> Michael Field’s interest in art and poetry has also been studied, though to a lesser extent; and some critics have explored Michael Field’s complex relationship with the aesthetic and intellectual circles of

---

<sup>2</sup> Like Sappho who precedes her, Messalina is famous for her sexual appetite. Executed by Claudius when her plot against him was discovered, Messalina is the type of the completely corrupt and wicked *femme fatale*. The “Hanoverian” dynasty (George I, George II, George III) supplanted the Stuarts and is used here as an image of the commonplace and the dull usurping the element of romance or beauty.

<sup>3</sup> John Ruskin criticized George Eliot’s writing technique, saying “the persons of George Eliot’s novels suggested nothing so much as the sweepings of a Pentonville omnibus.” See *The Literary Criticism of John Ruskin*. pp. 384-385.

<sup>4</sup> George Egerton is the author of *Keynotes* (1893) and *Discords* (1894), mostly known for her description of women’s fantasy of sexual freedom in her short story “A Cross Line,” in which she creates the figure of a gipsy who brings about her female protagonist’s sexual awakening. Egerton’s work has attracted attention from recent feminist critics, as her writing foreshadowed the concerns of contemporary feminism, describing women suffering from domestic and sexual violence, alcoholism, poverty and prostitution. For a re-evaluation of Egerton’s work, see Patricia Stubbs, *Women and Fiction*, especially chapter 7; Sally Ledger, *The New Woman*, especially chapter 7; Kate McCullough, “Mapping the ‘Terra Incognita’ of Woman.”

<sup>5</sup> See, for example, Angela Leighton, *Victorian Women Poets*. pp. 202-243; Yopie Prins, *Victorian Sappho*. 74-111; Marion Thain, “Michael Field,” especially chapter 2. Jill Ehnenn specifically reads Bradley and Cooper’s collaborative writing from the perspective of queer theory. See *Women’s Literary Collaboration, Queerness, and Late-Victorian Culture*.

the 1890s.<sup>6</sup> Michael Field's passion for literature, the classics, and the study of art, was influenced by their acquaintanceship with John Ruskin, Robert Browning, Walter Pater, John Miller Gray, Charles Ricketts, Charles Shannon, George Meredith, Oscar Wilde, Arthur Symons, W. B. Yeats, and many other leading male artists and art critics of fin-de-siècle London.<sup>7</sup>

### Michael Field's *Sight and Song*

This paper discusses *Sight and Song*, Michael Field's second collection of lyrics, which contains thirty-one ekphrastic poems written during their visit to several major museums and galleries of Europe in the early 1890s.<sup>8</sup> One of the volume's epigraphs explains that the title is inspired by a line from Keats's "Ode to Psyche": "I see and sing, by my own eyes inspired" (l. 43). Michael Field in *Sight and Song* demonstrate their passion for art, responding in writing to paintings by Leonardo da Vinci, Botticelli, Giorgione, and many other "old masters," all Italian with the exception of the French Watteau.<sup>9</sup> *Sight and Song* uses lyric verse to visualize pictorial art on one of Michael Field's favorite themes – the beauty of human form; their poems upon pictures contain subjects on sacrifice (with poems on Saint Sebastian), feminized young boys, and above all, the beauty of women.

---

<sup>6</sup> See, for example, Julia F. Saville, "The Poetic Imaging of Michael Field"; Ehnenn, pp. 59-96.

<sup>7</sup> Most of Michael Field's acquaintances were their male contemporaries. Apart from Christina Rossetti, Amy Levy, George Egerton and Vernon Lee, very few women are mentioned in their journal entries. See Michael Field's *Works and Days*, a 28-volume journal written between 14 April 1888 and 18 September 1914. It includes Bradley and Cooper's notes on paintings, their drafts, and their critical thoughts on some aesthetic issues. Their friendships with several late-Victorian poets and aesthetes are also well documented.

<sup>8</sup> The poems in this volume derive their subjects from collections in the National Gallery, the Louvre, and the galleries of Florence, Venice, and Dresden. Vadillo in her book has offered valuable insights, arguing that Bradley and Cooper created their poetics of visibility based on travel and displacement. See *Women Poets and Urban Aestheticism*, pp. 154-195. Julia F. Saville in her article also suggests several important factors that enabled Bradley and Cooper to accomplish the enterprise of ekphrasis, including the wide-scale opening of British and European art galleries and museums to the general public, and the extended museum hours in the late Victorian period. See "The Poetic Imaging of Michael Field," pp. 179.

<sup>9</sup> Twenty-eight poems in *Sight and Song* treat Italian pictures; three treat works by Watteau.

My discussion begins with Pater's aesthetic discourses about sight, to examine Michael Field's relationship with Victorian ways of seeing and their subversion of them. Traveling and writing together, Bradley and Cooper's joint journal *Works and Days* contains many notes taken either during their visits to Pater's lectures or during their study of Pater's aesthetic theory.<sup>10</sup> Michael Field's familiarity with Pater is incontrovertible. One can easily find in the preface to *Sight and Song* some key concepts of Aestheticism derived from Pater's influence; it is a declaration of Michael Field's ambition to "translate" the visual arts into poetry, to make a place for themselves not simply as an aesthetic critic, but a poet.<sup>11</sup> Pater wrote in the preface to *The Renaissance*: "to define beauty, not in the most abstract, but in the most concrete terms possible", is "the aim of the true students of aesthetics"; he encouraged the aesthetic critic to "see the object as in itself it really is", and to put aside "unmeaning and useless" abstract theories of art (xxix). Michael Field's preface to *Sight and Song* bears an obvious relation to Pater, as what they aim at is to give attention to the aesthetic object and describe what they have seen through the writing of poetry:

The aim of this little volume is, as far as may be, to translate into verse what the lines and colours of certain chosen pictures sing in themselves; to express not so much what these pictures are to the poet, but rather what poetry they objectively incarnate. Such an attempt demands patient, continuous sight as pure as the gazer can refine it of theory, fancies, or his mere subjective enjoyment.

"Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi."<sup>12</sup> For characters substitute paintings, and this sentence from

---

<sup>10</sup> For instance, on Monday, 24 November 1890, Bradley and Cooper took the train to London to attend Pater's lecture. Cooper wrote: "In heavy mist Sim & I stepped into a cab & reached the station, two bundles of shawls – but a great pleasure drew us on through the weather to town – Pater's lecture at the London Institution on Prosper Mérimée" (Thain and Vadillo 241).

<sup>11</sup> Vadillo proposes to interpret Michael Field's use of the term "translation" through Walter Benjamin's theory of translation as "transparency" pp. 179-183. What I am more interested here is not the question of translation, but the question of the aesthetic poet.

<sup>12</sup> The English translation of the sentence is as follows: "It is necessary, by a mental effort, to transport oneself into the characters and not to draw them to oneself". I am indebted to Daniel Karlin for his translation.

Gustave Flaubert's "Correspondence" resumes the method of art-study from which these poems arose.

Not even "le grand Gustave" could ultimately illude himself as a formative power in his work – not after the pain of a lifetime directed to no other end. Yet the effort to see things from their own centre, by suppressing the habitual centralization of the visible in ourselves, is a process by which we eliminate our idiosyncrasies and obtain an impression clearer, less passive, more intimate.

When such effort has been made, honestly and with persistence, even then the inevitable force of individuality must still have play and a temperament mould the purified impression: –

"When your eyes have done their part,  
Thought must length it in the heart".

(Thain and Vadillo 85-86)

As Michael Field see every aesthetic object as an independent and autonomous entity, their reference to Flaubert is worth attention. The sense of an affinity between Michael Field and Flaubert is heightened by the verb "transport". In his essay "Flaubert and the Sentence", Roland Barthes argues that "Flaubert's sentence is a *thing*": "it always presents itself as a separate, finite object, which we might almost call *transportable*" (303). Calling Flaubertian writing "an odyssey", Barthes sees Flaubert's "corrections of style" in terms of his "experiencing the structure of the language as a passion" (298). Michael Field's mention of Flaubert reveals their wish to present their ekphrastic poems in a way similar to the project of the Flaubertian sentence; the corrective process Flaubert adopts in revising his prose was put into practice in Michael Field's attitude towards experiencing the aesthetic – their subjectivity can travel, or "transport" to the painting by joining with the depicted characters in the interpretation of an art work.

As Pater in *The Renaissance* empowers the perceiver and allows the critic to be a poet by advocating a passionate response to art in the writing of aesthetic criticism, what Michael Field intends in *Sight and Song* is to create an audience attracted to the perceived object, rather than to the perceiver's words. Isobel Armstrong has observed several key words Pater

used in *The Renaissance* – “Intense, fervent, sharp, enthusiasm, excitement, delight, blitheness, sensuous form, pure form, penetrate, penetrative, restraint, unity”, and described his prose as “nervously subtle arpeggios” (388). For W. B. Yeats, Pater’s style of prose is admirable, as Pater enables the transition between an aesthetic critic and a poet by associating lyric words with passionate feelings. Reading Pater’s prose as poetry, Yeats converted Pater’s Mona Lisa passage into free verse in his *Oxford Book of Modern Verse* (1936).<sup>13</sup> Yet Yeats was scathing about *Sight and Song*. For Yeats, Michael Field do not apply personal fancies to poetry – they merely put together words of observation, and make no attempt to explore the imaginary realm of vision beyond the picture frame. In his review (*The Bookman*, July 1892), Yeats genders imagination as female, expressing his disappointment at Michael Field: “They seem to have thought it incumbent upon them to do something serious, something worthy of an age of text-books, something that would have uniformity and deliberate intention, and be in no wise given over to that unprincipled daughter of whim and desire whom we call imagination” (Thain and Vadillo 361). For Yeats, imagination is a vital constituent in women’s poetic perception. He further suggests that Michael Field has a genius for poetic reveries, yet in *Sight and Song* there is none of the labor of music to be felt in their choice of lyric words: “None of them have any sustained music, for music is the garment of emotion and passion” (Thain and Vadillo 362). John Stuart Mill’s essay “Thoughts on Poetry and Its Varieties” (1833) prefigures the circumstances that Yeats demands for the composition of poetry. He makes a distinction between poetry and eloquence: poetry is “overheard” while eloquence is “heard”; poetry is unconscious of “a listener” while eloquence is directed to “an audience”; poetry is an end in itself while eloquence is “a means to an end”; poetry is “tinged by emotions” whereas eloquence is “tinged by that desire of making an impression upon another mind” (71-72).

Yeats’s analogy of imagination between “whim” and “desire” shapes his assessment of Michael Field’s lack of true emotion in their writing for paintings. As McSweeney suggests, Yeats “regarded paintings as of instrumental rather than intrinsic value to the poet – of interest not in themselves but only as a spur to the creative imagination” (34). As a way

---

<sup>13</sup> For Pater’s influence on Yeats, see Harold Bloom, *Selected Writings of Walter Pater*, vii-xxxii.

to confirm the association Yeats has drawn between female passion and poetic imagination, I would like to quote a section of Michael Field's diary dated 6 April 1901, in which they clearly enunciate women's tendency to articulate personal feelings in poetic creation and as such fail to gain as high a status as that of male poets:

Lyric poetry is too often content with a mere personal emotion: whereas in all great poetry the object is the source of the emotion. This is why women cannot write love-poetry – they write of their own feelings, not of the power of the beloved as it reaches & develops & draws into its depth. Women are nearly always frothy when they sing love. Sappho is not, because she sings Aphrodite & the passions with which she lures mortals to herself. We were not, in Long Ago because we sang Sappho, sang from the heart of her words. In all the gt. Sonnets Michael has written she has been gained by the passion of the object. Wherever we are perishable we have sung an impression or feeling that is sporadically ours, just sown by chance in our sensibility. Bernard says now all Art is a Dream. It is a floating into a great passion other than our own; we are half-asleep with its power, we see & hear wonderful things, impossible if we stay at home with our own heart-beats (Thain and Vadillo 274).

Here Michael Field acknowledge that women poets are likely to see lyrical poetry as subordinate to their own feelings, as their writing process often moves from an admiration of the object to an unprincipled state of indulgence in emotions. In *Long Ago* Michael Field infuse their representation of Sappho with other models of feminine figuration: Aphrodite, Atthis, and other girls. For Michael Field, Sappho becomes a true subject of poetry because she is the bearer of many different voices. This journal note shows Bradley and Cooper's awareness that in order to become a poet as great as men, Michael Field must depict feeling as belonging to the object and not the perceived, the beloved and not the lover.

Since Michael Field's objective in *Sight and Song* is to “‘translate’ the visual arts into poetry”, the whole volume of poetry involves the art of observing. Michael Field's interest in Victorian theory about sight is easily perceivable in the preface to *Sight and Song* which,

as Jill Ehnenn suggests, “appears to announce their purpose of looking at art with a Ruskinian ‘innocent eye’” (75). The focus on “sight” is what Ruskin constantly emphasizes in his work. Ruskin stresses the importance of seeing, maintaining that aesthetic pleasure is achievable through the exercise of sight. Michael Field appear to have read Ruskin’s *Modern Painters*, in which Ruskin claims that “the greatest thing a human soul ever does in this world is to *see* something, and tell what it *saw* in a plain way... To see clearly is poetry, prophecy, and religion, – all in one” (*The Genius of John Ruskin* 91). *Sight and Song* especially shows a strong interest in what Ruskin terms “the pathetic fallacy”, which is understood as the representation of a scene so influenced by the perceiver’s emotion as to reveal a false notion of the perceived object. According to Ruskin, “the word ‘Blue’ does *not* mean the *sensation* caused by a gentian on the human eye; but it means the *power* of producing that sensation: and this power is always there, in the thing, whether we are there to experience it or not” (*Modern Painters* 162). Ruskin’s exposition of “The Pathetic Fallacy” makes it clear that he does not emphasize personal impression over Nature; rather, he seeks autonomous power in natural objects, which are capable of producing sensation themselves.

Yet, as Ruskin defines poetry as the ability to see and describe a scene “in a plain way”, Browning would argue that the greatest aesthetic poet is not just able to give a detailed account of what he saw, but gives his or her readers the ability to see it as well. We cannot know whether Ruskin ever came across Browning’s poem “Sordello”, though his keen interest in art suggests that he would have known the poem about the categorization of artists. Browning’s attention to different ways of observation used by poets is attested in the following lines:

The office of ourselves nor blind nor dumb  
And seeing somewhat of man’s state, has been,  
The worst of us, to say they so have seen;  
The better, what it was they saw; the best,  
Impart the gift of seeing to the rest.

(ll. 838-842).

Browning marks out three levels of artists: the first judges vision according to personal experience; the second shapes vision by interpreting experience; the third makes vision part of his audience's own imagination. Ruskin's method of observing exemplifies Browning's description of the second rank who avoids fallacy by interpreting personal visual experience. It might be argued that *Sight and Song* inhabits Ruskin's ways of seeing, as Michael Field in the preface make it clear that they hope "to express not so much what these pictures are to the poet, but rather what poetry they objectively incarnate". If Michael Field did indeed have Ruskin in their mind then, apart from Pater's essays, they might have owed a debt to a literary source of Browning as well. The importance of these sources need not be dismissed in order to admit Michael Field's attitude towards perception into Victorian ways of looking.

In other words, while both Browning and Pater celebrate subjective response in reading art, instead of encouraging their readers to be creative in recording individual impression, Michael Field express the desire or the will to find the depicted object's own autonomy. For instance, their poem "La Gioconda" suggests Lady Lisa's own power and independence, depicting perhaps the most famous female portrait discussed by Pater in his essay on "Leonardo da Vinci". Michael Field's journal note on the painting indicates that they perceive the picture of Mona Lisa as "no portrait", but "a dream of power and occult influence" (Thain and Vadillo 239). In their poetic rendering of the painting, Michael Field practise the tradition of "Blason", describing the beauty of Lady Lisa by singling out different parts of her body, suggesting that the portrait is a flight of fantasy:

Historic, side-long, implicating eyes;  
A smile of velvet's lustre on the cheek;  
Calm lips the smile leads upwards; hand that lies  
Glowing and soft, the patience in its rest  
Of cruelty that waits and doth not seek  
For prey; a dusky forehead and a breast  
Where twilight touches ripeness amorously:  
Behind her, crystal rocks, a sea and skies  
Of evanescent blue on cloud and creek;  
Landscape that shines suppressive of its zest  
For those vicissitudes by which men die.

(1-11)

The term “cruelty” associates Lady Lisa with the type of the *femme fatale* causing pain or suffering to men. Ehnenn argues that Michael Field problematize the aesthetic tradition, which attributes a privileged gaze to men and sees the representation of female images as appropriated by a phallogentric way of looking: “The poem emphasizes her passiveness and silence; if history has told of her infamy, treachery and cruelty, it is a narrative attributed to her, rather than a story of her own telling” (78). However, it might not be right of Ehnenn to say that Michael Field refuse to see Lady Lisa as a “cruel” *femme fatale* seeking for her prey, as the lines – “the patience in its rest / Of cruelty that waits and doth not seek / For prey” – specifically denote the contrast between actively seeking for the prey, and just waiting for it. This poem associates the depicted woman’s power with the passive kind of cruelty.

In addition to suggesting that Mona Lisa embodies a position of aesthetic detachment, Michael Field in their writing for Watteau’s *L’indifférent* (see Figure 1) offers a more prominent example of the way they support the depicted object’s status as autonomous. They suggest that the significance of the painting lies in the dancer’s own self-absorbed image – “the world is his”:

He dances on a toe  
As light as Mercury’s:  
*Sweet herald, give thy message!* No,  
He dances on; the world is his,  
The sunshine and his wingy hat;  
His eyes are round  
Beneath the brim:  
To merely dance where he is found  
Is fate to him  
And he was born for that.

(ll. 1-10)

In tracing connections between Pater and Michael Field, Vadillo concludes that Michael Field's *Sight and Song* involves "an attempt to create an autonomous and sexualized observer"; she puts it in this way: "Michael Field proposed a two-phased aesthetics (one in which objective enjoyment is followed by subjective *jouissance*): to allow the autonomy of both the art object and of its gazer" (187). Vadillo's argument highlights the gender implication of Aestheticism in *Sight and Song*, or what Regenia Gagnier has termed "'physiological aesthetics' – aesthetics that calculated immediate pleasure", which was pervasive in the culture of the fin de siècle (139). *Sight and Song* takes on the idea of "art for art's sake" popular in Victorian Aestheticism, which associates the autonomy of the aesthetic with woman's body while claiming that the idea of beauty is purged of moral seriousness. For instance, in their ekphrasis of Leonardo Da Vinci's *A Pen-Drawing of Leda* (see Figure 2), Michael Field choose not to represent Leda as a passive and defenseless woman, whose bathing space is invaded by Zeus disguised as a swan; rather, Leda is "drawing her gracious Swan down through the grass" (l. 2). In the second stanza, they stress the beauty of Leda, depicting her as an autonomous woman taking delight in her own body exposed to the sun: "She joys to bend in the live light / Her glistening body toward her love, how much more bright! / Though on her breast the sunshine lies / And spreads its affluence on the wide curves of her waist and thighs" (ll. 8-11).

The theoretical debates surrounding the representation of women in art, particularly in Michael Field's ekphrastic poetry, invite deeper engagement with the ways gender and spectatorship are shaped within visual culture. While the aesthetic tradition, especially within the Victorian Aestheticism movement, often drew upon a male-dominated gaze that objectified women, Michael Field subverts these dynamics, granting autonomy and agency to the female subjects of their works. This tension between the male gaze, female objectification, and the feminist reclamation of visual pleasure plays a pivotal role in the poetic exploration of visual art, which can be more fully understood when analyzed in the context of broader theoretical frameworks.

## Feminist Theoretical Perspectives

In considering feminist theoretical perspectives on the visual representation of female nudity, it is crucial to engage with the diverse approaches and debates within the field. Different feminist scholars offer distinct interpretations of the dynamics of gender, spectatorship, and the politics of visual pleasure, especially when analyzing images of the female body. When it comes to reading aesthetic images of female nudity, many cultural critics have remarked on the sexual politics of seeing. Feminist critics in particular have become more sophisticated at analyzing specifically the spectacle of female nudity, protesting that such a visual representation has too often reduced women to the passive object of gaze. For instance, Linda Nochlin criticizes the lack of women's point of view in the visual realm of erotic representation, reading the imagery of the naked woman as "a woman cut to the very pattern of [the artist-creator's] desires" (143). Pointing to "the politics of representation" as "the encounters between constructed images and constructing eyes", Catherine King reacts negatively to the consumption of images of women, and argues that there are "no innocent eyes", just as there are "no innocent images" (132). Griselda Pollock claims that "there is a cultural politics of sexuality in visual form and space itself, as well as in the practices of looking" (80). When the image of femininity becomes the object of aesthetic feelings, especially when visual pleasure is to be derived from a woman's body, most feminist debates are grounded on the notion that aesthetic pleasure is closely related to consumption, rebuking male artists' objectification of women's bodies.

Given such feminist association of women's images with consumption, the emphasis on men's pleasure in looking, rather than women's, is arguable. Lynne Pearce offers the hope of an alternative to assess the question of visual delight located in the images of women, by focusing on female viewers' own pleasure. The introduction to her book, specifically in the section of "Reading Strategies 4: The Pleasure Factor", is simultaneously shaped by her interest in and reservations about the feminist critique of men's representation of female corporeality in visual arts. Pearce tackles the female spectator's gratification in looking at images of women, examining how feminist theorists have responded to women's

delight in spectatorship (16-22).<sup>14</sup> Discussing Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Mary Anne Doane, and Griselda Pollock's investigations into women's engagement with seeing, Pearce concludes: "explanations of how women relate (take pleasure in) images of themselves, have been divided into two main categories: the first comes under the heading 'Transvestitism'; the second, 'Narcissism'" (17). She suggests that these often-cited feminist critiques share the similar assumption that in order to follow the visual narrative created by men, women viewers are compelled to adopt the male gaze to obtain the satisfaction of looking. Nevertheless, Pearce also observes that although the feminist argument is convincing and compelling, instead of being estranged from images, most women are often tempted by the power of visual enjoyment that images of femininity offer (18).

Following Pearce, one may perceive that Michael Field's reading of paintings by great masters of the Italian Renaissance has affinities with the viewpoint that Pearce proposes. It might be said that more than a century ago, Michael Field foreshadowed the concepts of "transvestitism" and "narcissism" that Pearce categorizes as the foundational factors of visual delight for women. One can examine this process by reading Michael Field's poem "The Sleeping Venus", in which they apply the transgressive gesture of "transvestitism" to their study of Giorgione's *Sleeping Venus* (see Figure 3). Although the representation of sexual politics in the painting seems to relegate women to the status of erotic objects, here Michael Field take advantage of the conventions of ekphrasis to write about women's own desire and passion.

Discussing the complex relationship between visual ideology and the politics of spectatorship in paintings of the female nude from the Renaissance to the mid-nineteenth century, Rozsika Parker and Griselda Pollock in their influential study *Old Mistresses* summarize a long-standing convention of European painting: "The female figures are frequently asleep, unconscious or unconcerned with mortal things, and such devices allow undisturbed and voyeuristic enjoyment of the female form" (116). Practised by male artists to enhance the allure of the depicted woman, such a visual strategy conflates the aims of

---

<sup>14</sup> In the introduction of her book, Pearce offers a range of theories and methods for reading images of women, and introduces a foundational feminist critique of the visual representation of femininity.

voyeurism, of looking, with those of exhibitionism. Written after Bradley and Cooper's visit to the Dresden Gallery when Giorgione's *Sleeping Venus* was on show, "The Sleeping Venus" represents a familiar scene of female nudity, suggesting that it is the female body that is the embodiment of beauty and desire. As Angela Leighton notes, the poem "shows the extent to which art for art's sake, with its implication of pleasure for pleasure's sake, had freed Michael Field from a female heritage of repressed or displaced eroticism" (215). As the canvas offers the space for Giorgione to realize his artistic passion through the medium of paint, it also offers an avenue for Michael Field to access visual and erotic pleasure.

Fascinated by the image of the beautiful, Michael Field, in a journal note (Monday August 10, 1891) depict the goddess lying underneath the sky in deep unconsciousness: "No-one watches her; there is no figure to be seen: she is closed from the sense of her perfection" (Thain and Vadillo 248). Michael Field then render their impressions of the painting into verse, inviting their readers to appreciate the spectacle of Venus:

And her body has the curves,  
 The same extensive smoothness seen  
 In yonder breadths of pasture, in the swerves  
 Of the grassy mountain-green  
 That for her propping pillow serves:  
 There is a sympathy between  
     Her and Earth's largest reach,  
     For the sex that forms them each  
     Is a bond, a holiness,  
     That unconsciously must bless  
     And unite them, as they lie  
     Shameless underneath the sky  
     Along, opal cloud  
     Do thin noontide haze enshroud.

(ll. 15-28)

Leighton observes, “though forced in its syntax and rhymes, [the poem] none the less has a self-delighting physical literalness which marks an extraordinary freeing of the female imagination” (215). Here Michael Field assert woman’s right to enter the realm of visual delight by articulating Venus’s erotic power, which is fecund and “shameless”. As Ehnenn notes, the poem “clearly depicts [Venus] free from shame and parallels the curves of her beautiful body with the land” (86). Michael Field’s description of the seen gives bodily shape to the (poetic) scene. In its verbal representation of Giorgione’s *Sleeping Venus*, Michael Field’s ekphrastic narrative justifies women’s right to visual pleasure, rescuing women from the marginalized state of spectatorship.

In particular, in the fifth stanza, through the depiction of Venus absorbed in her self-sufficient posture, Michael Field suggest the auto-eroticism of the female subject. It clearly reveals that “The Sleeping Venus” is more than a poem of aesthetic interpretation; it draws on the possibility of female autoeroticism:

Her left arm remains beside  
The plastic body’s lower heaves,  
Controlled by them, as when a river-side  
With its sandy margin weaves  
Deflections in a lenient tide;  
Her hand the thigh’s tense surface leaves,  
    Falling inward. Not even sleep  
    Dare invalidate the deep,  
    Universal pleasure sex  
    Must unto itself annex –  
    Even the stillest sleep; at peace,  
    More profound with rest’s increase,  
    She enjoys the good  
    Of delicious womanhood.

(ll. 57-70)

Apparently Venus's closed eyes signify she is oblivious to the gaze of the onlooker. The phrase "delicious womanhood" specifically points to Venus's enjoyment of her own body, representing Venus as a fully self-sufficient woman detached from the realm of heterosexual desire. As Saville suggests, the poem shows "a goddess [lying] absorbed in the pleasure of her own sexualized womanhood for the observation and admiration of other women as much as men", and the erotic power in Venus "is neither conferred on her by a male authority, nor moralized in association with motherhood" (198). In representing Venus's autoerotic pleasure, Michael Field's fleshly narrative seems advocate a new way to nurture and explore woman's way of seeing. Yet, this kind of female gaze is different from that of a male voyeur, as Vadillo observes: "instead of being a voyeur, the passenger seems to see in Venus, because of the analogy of gender, the perfect desiring and desired subject" (192).

For Jacqueline Rose, "if the visual image, in its aesthetically acclaimed form, serves to maintain a particular and oppressive mode of sexual recognition, it nevertheless does so only partially" (232). As Pearce suggests that female spectators face the dilemma of accepting women as consumers of images or resisting the visual territory dominated by patriarchal gaze, is it possible for women viewers to respond positively and differentially to the complex relations between visual pleasure and the gendered implication of looking? If Michael Field wanted readers to assume they were a male author, how did they escape the predicament that Pearce speaks of? I would like to stress that Michael Field fight against the customary objectification of women in visual representation by attributing agency to women in their ekphrasis while encouraging the viewer to take pleasure in such images.

As a way to conclude this section, I would like to discuss "A Portrait", a poem written for Bartolommeo Veneto's *Bust of a Courtesan* (see Figure 4), in which Michael Field suggest woman's way to escape objectification, in a far more confident way.<sup>15</sup> Written from the woman's point of view, the poem expresses a beautiful courtesan's awakening that she must be turned into a picture to preserve her beauty:

---

<sup>15</sup> My reading of the poem has been influenced by Ehnem.

She saw her beauty often in the glass,  
Sharp on the dazzling surface, and she knew  
The haughty custom of her grace must pass:  
Though more persistent in all charm it grew  
As with a desperate joy her hair across her throat she drew  
In crinkled locks stiff as dead, yellow snakes ...  
Until at last within her soul the resolution wakes.

(ll. 8-14)

Rather than depict the courtesan as a passive model exploited by the male artist, in the third stanza, Michael Field show the courtesan's ability to determine her own look:

She will be painted, she who is so strong  
In loveliness, so fugitive in years:  
Forth to the field she goes and questions long  
Which flowers to choose of those the summer bears;  
She plucks a violet larkspur, – then a columbine appears  
Of perfect yellow, – daisies choicely wide;  
These simple things with finest touch she gathers in her pride.

(ll. 15-21)

As Ehnenn puts it in her reading, “The female figure in this poem is a fetish, a commodity, but in Michael Field’s eyes she is one of her own carefully chosen design – she is both artist and art object” (79). In representing the courtesan’s decision to be painted, Michael Field reveal detailed features of the portrait while showing the courtesan as an independent woman transformed into an immortal aesthetic entity. “Lo, she has conquered death!” (l. 49). The poem ends with Michael Field’s praise for the woman, who “gave to art a fair, blank form, unverified by life” (l. 42). It seems that Michael Field do not consider the supposedly erotic pictures degrade women. As Chris Snodgrass observes, Michael Field’s “women are rarely depicted as melancholy victims” (331). Michael Field show the positive

aspect of the aestheticization of women, which is not necessarily to be seen as the objectification of women.

In sum, Michael Field's poetry offers a complex negotiation of gender, spectatorship, and the politics of representation in art. By foregrounding the autonomy and erotic power of female subjects, they challenge both the male gaze and traditional depictions of women as passive objects. Their work anticipates many of the feminist critiques of visual culture, asserting a more nuanced understanding of the female experience of looking, being looked at, and finding agency in the act of visual pleasure. In doing so, Michael Field pushes against the limitations of the male-dominated aesthetic tradition, advocating for a space where women, both as creators and spectators, can reclaim and redefine their visual and erotic power.

### **Conclusion: Michael Field's Connection to Contemporary Multimedia Arts**

This paper has discussed how Michael Field's *Sight and Song* represents a unique intersection between the visual and the literary arts, reflecting the artists' profound engagement with both Victorian aesthetic theory and their personal interpretations of visual art. The ekphrastic poems in *Sight and Song*, written in response to paintings from Renaissance and Baroque masters, exemplify a sophisticated attempt to translate visual experience into lyrical poetry. This effort connects Michael Field not only to Victorian discourses on art and perception but also to contemporary multimedia arts, where the interplay between different media – such as visual art, music, and literature – continues to be a prominent feature.

The connection to contemporary multimedia arts can be understood by examining the methods and ambitions outlined in *Sight and Song*. Michael Field's aim to "translate" visual art into poetry resonates with the multi-sensory, immersive experiences of contemporary multimedia art, which seeks to break down the boundaries between different artistic forms. Like the artists and curators of today who often use visual, auditory, and performative elements together, Michael Field conceptualized a cross-disciplinary dialogue between art forms, in which the "language" of painting was transmuted into the "language" of poetry.

In doing so, they echoed the practices of modern multimedia artists who engage with visual art not simply as inspiration but as a primary source of content.

Moreover, Michael Field's approach to ekphrasis – transforming an artwork into a poetic form – resembles the ways in which contemporary multimedia artists often create work that interacts with, critiques, or reinterprets historical art through new technological or performative means. The poems in *Sight and Song* do not merely describe the paintings; they aim to engage with the paintings' "inner lives," attempting to "translate" their essence into poetic expression. This aligns with multimedia art's tendency to reframe or alter the perception of an artwork, often creating new layers of meaning by combining visual elements with technology, sound, or interactive components.

Another aspect that connects Michael Field's work to contemporary practices is the emphasis on process and perception. The poets' attempt to suppress their own subjective interpretation and "see" the artwork as it "truly is" mirrors the way contemporary multimedia artists often emphasize the importance of perception and perspective. In their attempt to experience the painting on its own terms, Michael Field is engaged in a process not dissimilar to that of today's artists who explore perception through multi-sensory experiences – combining visual, auditory, and even haptic feedback to provide an embodied encounter with the art.

Furthermore, the exploration of the autonomy of the "object" (in this case, the painting) and the effort to present the artwork in its own right, independent of the viewer's emotions, also mirrors contemporary approaches in which artists seek to challenge the dominance of the artist's personal expression and instead highlight the materiality and autonomy of the objects or images themselves. Michael Field's insistence on focusing on the painting as an "autonomous entity," as expressed through their engagement with Pater and Ruskin, corresponds to modern multimedia art's tendency to present works that challenge the viewer to engage with the art on its own terms, often without overt direction or narrative imposed by the artist. In addition, the poets' use of lyrical poetry as a medium to "visualize" and recreate the aesthetic experience of the painting is aligned with the way contemporary art practices often blur the lines between different artistic genres. Just as Michael Field employed lyricism to evoke the beauty of the painted human form, contemporary artists

frequently use different media – such as video, performance, and sculpture – to evoke sensory experiences that might traditionally be confined to one medium.

Finally, Michael Field's engagement with their contemporary aesthetic philosophies – Pater's emphasis on subjective and impassioned responses to art, and Ruskin's focus on direct, unclouded perception – can also be seen as a precursor to the analytical and reflexive methods in contemporary art criticism, where the viewer's subjective experience is not ignored, but is integrated with a deeper, often intellectual engagement with the artwork itself. The complex layering of influences and modes of perception in *Sight and Song* points toward a broader tradition that resonates with modern multimedia art's emphasis on multidimensional, immersive encounters with both the art object and the viewer. Therefore, Michael Field's *Sight and Song* exemplifies a sophisticated engagement with art that both challenges and aligns with contemporary multimedia practices. Their use of ekphrasis as a mode of translation between visual and literary arts, along with their keen awareness of the autonomy of the object and the complexities of perception, prefigures the experimental nature of multimedia art, making their work a relevant touchstone for understanding the evolution of artistic expression across multiple forms.



Figure 1. Jean-Antoine Watteau, *L'indifférent* (c. 1717)



Figure 2. Leonardo da Vinci, *A Pen-Drawing of Leda* (c. 1506-08)



Figure 3. Giorgione, *Sleeping Venus* (c. 1501)



Figure 4. Bartolomeo Veneto, *Flora* (c. 1520)

## Works Cited

- Armstrong, Isobel. *Victorian Poetry: Poetry, Poetics, and Politics*. London: Routledge, 1993. Print.
- Barthes, Roland. *A Barthes Reader*. Eds. Susan Sontag. London: Vintage, 2000. Print.
- Bloom, Harold. *Selected Writings of Walter Pater*. New York: Columbia University Press, 1982. Print.
- Browning, Robert. *The Poems of Browning*. Eds. John Woolford and Daniel Karlin. London: Longman, 1991. Print.
- Dellamora, Richard. Eds. *Victorian Sexual Dissidence*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Print.
- Ehnenn, Jill. *Women's Literary Collaboration, Queerness, and Late-Victorian Culture*. Hampshire: Ashgate, 2008. Print.
- Field, Michael. *Works and Days: From the Journal of Michael Field*. Eds. T. & D. C. Sturge Moore. London: John Murray, 1933. Print.
- . *Michael Field, The Poet: Published and Manuscript Materials*. Eds. Marion Thain and Ana Parejo Vadillo. Toronto: Broadview, 2009. Print.
- Gagnier, Regenia. "Production, Reproduction, and Pleasure in Victorian Aesthetics and Economics." *Victorian Sexual Dissidence*. Eds. Richard Dellamora. Chicago: University of Chicago Press, 1999. pp. 127-145. Print.
- King, Catherine. "The Politics of Representation: A Democracy of the Gaze." *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*. Eds. Frances Bonner, Lizbeth Goodman, Richard Allen, Linda Janes and Catherine King. Cambridge: Polity Press, 1992. pp. 131-139. Print.
- Leighton, Angela. *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992. Print.
- McSweeney, Kerry. *What's the Import?: Nineteenth-Century Poems and Contemporary Critical Practice*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007. Print.

- Mill, John Stuart. *Dissertations and Discussions: Political, Philosophical, and Historical*, volume 1. London: W. Parker, 1859. Print.
- Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power: And Other Essays*. London: Harper & Row, 1988. Print.
- Parker, Rozsika, and Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. London: Pandora, 1981. Print.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Eds. Adam Phillips. New York: Oxford University Press, 1998. Print.
- Pearce, Lynne. *Woman / Image / Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991. Print.
- Pollock, Griselda. *Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Death*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001. Print.
- Prins, Yopie. *Victorian Sappho*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999. Print.
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986. Print.
- Ruskin, John, *Modern Painters, Volume 3*. Orpington: George Allen, 1897. Print.
- . *The Literary Criticism of John Ruskin*. Eds. Harold Bloom. New York: Da Capo Press, 1965. Print.
- . *The Genius of John Ruskin: Selections from His Writings*. John D. Rosenberg. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. Print.
- Saville, Julia F. "The Poetic Imaging of Michael Field." *The Fin-de-Siècle Poem: English Literary Culture and the 1890s*. Eds. Joseph Bristow. Athens: Ohio University Press, 2005. pp. 178-206. Print.
- Snodgrass, Chris. "The Poetry of the 1890s." *A Companion to Victorian Poetry*. Eds. Richard Cronin, Alison Chapman, and Antony H. Harrison. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. Print.
- Sturgeon, Mary. *Michael Field*. London: George G. Harrap & Co. Ltd. 1922. Print.

Thain, Marion. *“Michael Field”*: Poetry, Aestheticism and the Fin de Siècle. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Print.

Thain, Marion, and Ana Parejo Vadillo. “Editing Michael Field: Taking Fin de Siècle Women’s Poetry to a Broader Audience.” *Writing Women of the Fin de Siècle: Authors of Change*. Eds. Adrienne E. Gavin and Carolyn W. de la L. Oulton. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. pp. 70-82. Print.

Vadillo, Parejo Ana. *Women Poets and Urban Aestheticism: Passengers of Modernity*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005. Print.

Yeats, W. B. Eds. *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-35*. Oxford: Clarendon Press, 1936.

## 詩中有畫：論麥可·菲爾德《視覺與詩歌》中的藝作描述

黃瓊瑩\*

### 摘要

本論文討論「邁可·菲爾德」的讀畫詩。「邁可·菲爾德」是兩個女詩人「凱瑟琳·布拉德利」和「伊迪絲·庫珀」共用的單一男性筆名。本文探討邁可·菲爾德出版的第一本詩集《視覺與詩歌》(1892)，此書共收錄了兩位女詩人於1890年代初期，到歐洲壯遊、參訪歐洲大陸幾個重要博物館和畫廊時，所創作的三十一首讀畫詩，包含他們對李奧納多·達文西、波提且利、喬久內、和其他古典名作的觀後創作。他們的讀畫詩結合了詩歌藝術與視覺影像的內涵，體現了由浪漫詩人濟慈、前拉斐爾學派詩人但丁·羅塞蒂和史雲朋、以及唯美主義作家佩特所實踐的藝作描述的重要性。本文透過佩特美學理論中關於視覺的論述，來探討邁可·菲爾德如何將他們的讀畫詩置於唯美主義文學的脈絡之間；也分析他們的讀畫詩與維多利亞時代觀察方式的連結，當中如何反映維多利亞視覺文化理論的傳承與流變，以及邁可·菲爾德在唯美主義脈絡裡的獨立性。他們在探索自身的詩歌語言時，又不放棄與維多利亞時代主流的唯美主義男性詩人交流的可能性，並從中修正自我的風格。表面上，邁可·菲爾德的讀畫詩似乎符合十九世紀美學詩歌的模式，他們不斷地利用藝作描述作為唯美主義詩人自我探索省思的模式。然而，若將他們的作品與男性詩人的作品做比較，就會呈現出一個相當不同的畫面，邁可·菲爾德同時表現出對唯美主義傳統的熟悉度與抵抗力。此文分析邁可·菲爾德如何在傳統與顛覆之間闡述他們的美學詩歌，從中帶來自我的修訂性與創新性。

**關鍵字：**麥可·菲爾德、藝作描述、美學、詩歌、《視覺與詩歌》

---

\* 國立聯合大學語文中心專任副教授  
感謝匿名審查人給予本文的寶貴修改建議，使本文臻於完善。  
(收稿日期:113.08.15;通過刊登日期:114.01.28)

## 《興大人文學報》徵稿簡約

108.10.22 修訂  
NO.64 起適用

- 一、本學報為半年刊，每年3月、9月出刊；主題論文截稿日期分別為每年4月30日及10月31日；一般稿件，全年收稿，隨到隨審。歡迎有關文學、語言學(含語言教學)、史學、出土文獻、哲學、圖書資訊學等及相關領域之研究論文及書評。
- 二、來稿以未曾正式發表者為限，且勿一稿數投，與稿件內容相關之著作權問題(如圖、表、照片及長篇引文)，請作者事先取得持有者同意，註明出處，如發生抄襲、侵犯他人著作權而引起糾紛情事，文責由作者自負，概與本刊無關，若有上述情形，日後本刊將不再接受其投稿。
- 三、來稿字數，不含參考書目，中文研究論文10,000字至30,000字；英文研究論文4,000字至8,000字；中文書評5,000字至7,000字；英文書評1,500字至3,000字為原則，特約稿不受字數限制，請依「《興大人文學報》撰稿格式」撰寫。
- 四、來稿請附中英文題目、摘要、關鍵詞及中英文姓名、服務單位與職稱。中文摘要以400字，英文摘要以300字為原則；中、英文關鍵詞不超過5個。
- 五、稿件及「作者投稿資料表」請寄Word及PDF兩種電子檔。
- 六、稿件審查採雙向匿名雙審制，刊登與否由編委會參考「審查意見表」及作者「修改說明表」、最新修正稿討論後決議，通過刊登者，本會提供「審查通過刊登證明」。另編委會將視實際情形安排刊登時程。
- 七、每期每人以刊登一篇為原則，凡經刊登者，每篇贈送作者當期學報兩本及論文電子檔，不另支稿酬。
- 八、稿件刊登後，出版權歸本學報所有，非經本學報書面同意，不得翻印、翻譯、轉載，作者出版專著者不在此限。
- 九、本學報紙本與網路版同時發行。稿件通過審查准予刊登者，請附「投稿授權聲明暨個資提供同意書」，同意授權國立中興大學文學院「興大人文學報編輯委員會」將其著作同步刊登於紙本、網站及有簽約收錄《興大人文學報》之資料庫，進行數位化典藏、重製、透過網路公開傳輸、授權用戶下載、列印等行為。

臺中市 40227 南區興大路 145 號萬年樓

國立中興大學文學院 「《興大人文學報》編輯委員會」

洽詢電話：04-22840316；傳真：04-22856117

E-mail: clalib@dragon.nchu.edu.tw





# 興大人文學報

Chung Hsing Journal of the Humanities

## 投稿授權聲明暨個資提供同意書

本人\_\_\_\_\_姓名茲將\_\_\_\_\_論文名稱稿件乙篇投稿於 貴刊。本稿件內容未曾以任何文字形式發表或出版，特此聲明。如有聲明不實，而致貴刊違反著作權法或引起版權糾紛，本人願意負一切法律責任。

若經審查通過，茲同意授權國立中興大學文學院「興大人文學報編輯委員會」將本人著作同步刊登於文本、網站及有簽約收錄《興大人文學報》之資料庫業者，進行數位化典藏、重製、透過網路公開傳輸、授權用戶下載、列印等行為。此致

國立中興大學文學院

立同意書人：

親筆簽名蓋章

身份證字號：

連絡電話：

地 址：

電子郵件：

中 華 民 國 \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日

◎◎◎請列印、填寫，並親筆簽名、加蓋私章後擲寄

臺中市 40227 南區興大路 145 號 國立中興大學文學院 「興大人文學報編輯委員會」

電話：04-22840316；或傳真：04-22856117 本表下載：<http://www.cla.nchu.edu.tw/download.php?CID=6>

☆依據中華民國「個人資料保護法」與相關法令之規範及國立中興大學「隱私權政策聲明」，本人同意將以上個人資料提供國立中興大學文學院《興大人文學報》編輯委員會因業務需要等特定目的之蒐集、處理及利用。

當事人簽名\_\_\_\_\_ (請親簽) \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日

# 《興大人文學報》撰稿格式

## 甲、中文稿

- 一、每篇論文應包括下列各項：(一)中、英文篇名 (二)中、英文作者名(含職稱、校系所單位) (三)中、英文摘要 (四)中、英文關鍵詞 (五)正文 (六)註釋(當頁註)(七)參考書目(分為傳統文獻、近代論著、期刊論文、網路資料。)中文書目在前、依筆劃排序；西文書目在後、依字母順序排序。
- 二、各章節序數，依一、(一)、1、(1)、a、(a).....等順序表示。
- 三、請用新式標點，書名號用《》，篇名號用〈〉，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《史記·滑稽列傳》。
- 四、獨立引文，每行縮三格，並請改用標楷體。
- 五、註釋採當頁註，號碼請用阿拉伯數字標示，如 1、2.....置於標點符號後。
- 六、圖表：圖 1 晉•王羲之行書〈蘭亭集序〉，標示於圖片下方。表 1 民國 106 年 3 月戶口統計速報表，標示於表格上方。
- 七、註釋之體例，請依下列格式：
  - (一) 引用專書  
牟宗三，《中國哲學十九講》(臺北：臺灣學生書局，1991年)，頁 130。  
美國•孔恩(Thomas Kuhn)著，王道還編譯，《科學革命的結構》(臺北：遠流出版事業公司，1989年增訂版)，頁 10。
  - (二) 引用論文
    1. 期刊論文：  
王叔岷，〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第 3 期 (1989 年 12 月)，頁 15。
    2. 論文集論文：  
黃景進，〈中國詩中的寫實精神〉，《中國詩歌研究》(臺北：中央文物供應社，1985 年 6 月)，頁 12。
    3. 學位論文：  
張以仁，《國語研究》(臺北：臺灣大學中文研究所碩士論文，1958 年)，頁 100。

(三) 引用古籍

1. 古籍原刻本

宋·陶叔獻編，《西漢文類》(南宋高宗紹興十年刊本，約西元 11-40 年)，卷 37，頁 1 上。

2. 古籍影印本

清·王先謙，《漢書補注》(臺北：新文豐出版公司，1975 年影印清光緒 26 年王氏家刻本)，卷 84，頁 19。

(四) 引用報紙

丁邦新，〈國內漢學研究的方向和問題〉，《中央日報》，第 22 版，1988 年 4 月 2 日。

(五) 再次徵引：

再次徵引時可用簡便方式處裡，如：

註 1：王叔岷，〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第 3 期 (1989 年 12 月)，頁 1。

註 2：王叔岷，〈論校詩之難〉，頁 3。

(六) 徵引資料來自網頁者，需加註：作者，〈篇名〉日期(網址)，

檢索日期，如：

李家同，〈我們是個很不錯的國家〉，2008 年 9 月 14 日聯合知識庫。  
(<http://udndata.com/library>)，2009 年 2 月 14 日檢索。

## 乙、英文稿

一、每篇論文應包括下列各項：(1) title (2) author's name (3) abstract (4) keywords and phrases (5) main text (6) footnotes (7) Works Cited/ Bibliography / Reference.

二、請按最新版 MLA、APA 或 Chicago style 格式撰寫。

三、請一律用 footnotes，不用 endnotes。



# 興大人文學報

**Chung Hsing Journal of the Humanities**  
**Submission Authorization Statement**  
**Release of Personal Information Agreement**

I, Author's name would like to submit the manuscript article title to *Chung Hsing Journal of the Humanities*. The author declares that the manuscript has not been published. If false statement may cause the journal a violation of copyright law or copyright disputes, I am willing to bear all legal responsibilities.

If accepted for publication, I authorize National Chung Hsing University, College of Liberal Arts, *Chung Hsing Journal of the Humanities* to publish my article in the journal, on the website and in the database industry (which is contracted with National Chung Hsing University), in the digital collection, public transmission over the network, and authorize users to download, print, etc.

To National Chung Hsing University, College of Liberal Arts

Signature:

ID number (Passport number):

Telephone number:

Address:

E-mail:

Date:    /    /

©Please print, fill in and sign the statement before delivery.

College of Liberal Arts National Chung Hsing University

The Editorial Committee of Chung Hsing Journal of the Humanities

145 Xingda Rd., South Dist., Taichung City 40227, Taiwan, R.O.C.

TEL : 886-4-22840316 ; FAX : 886-4-22856117

According to *the Personal Information Protection Act of the Republic of China* and *the Privacy Policy of National Chung Hsing University*, I agree to provide my personal data as required by the Editorial Committee of Chung Hsing Journal of the Humanities, College of Liberal Arts of National Chung Hsing University.

Signature : \_\_\_\_\_

date :    /    / \_\_\_\_\_

# Chung Hsing Journal of the Humanities

## Guidelines for Contributors

1. The *Chung Hsing Journal of the Humanities* is a biannual academic journal published in March and September. We welcome contributions of humanities research and reviews on related topics in literature, linguistics (including language teaching), history, unearthed literature, philosophy, library, and information science...as well as other related fields in the humanities. The deadlines for Special Issue are April 30<sup>th</sup>, October 31<sup>st</sup> each year. Articles are received and reviewed throughout the year.
2. The manuscript must be previously unpublished work, and the author should not submit the same manuscript to more than one journal concurrently. The Journal shall not be held liable for copyright violations. The author is responsible for securing written permission to reproduce all copyright materials, including graphs, photos, illustrations, and long citations. The author shall bear full responsibility for all legal consequences. In cases of violations, any future submissions will not be accepted.
3. For articles in Chinese: 10,000-30,000 Chinese characters; for articles in English: 4,000-8,000 words; reviews in Chinese: 5,000-7,000 Chinese characters; for reviews in English: 1,500-3,000 words. Word count of each article excludes references. Special contributions are exceptions to these guidelines. Please ensure the submitted manuscript conforms to the "Format Regulation".
4. Submissions should include the following in both Chinese and English: author's name, academic title, affiliation, manuscript title, abstract (around 400 characters in Chinese and 300 words in English), and keywords (not exceeding five).
5. Submit your article in Microsoft Word format. If there are self-created Chinese characters or untransferable illustrations in your article, mail us a PDF copy.
6. Submissions are peer-reviewed in an anonymous two-stage process. The editorial board and the length of time needed to complete the review process will determine whether the submission is chosen for publication and, which volume it will appear in, if selected, an "Article Acceptance Certificate" will be sent to the author.
7. Contributors will receive two copies of the Journal and a PDF file. No monetary compensation will be offered.
8. Authors of accepted articles must agree to publication by the journal in paper and electronic formats. Published articles may not be reprinted, translated, or excerpted without express written consent of this journal, except in the form of the author's monographs.
9. After manuscripts are accepted for publication, authors should provide a signed agreement which allows the editorial committee of the Journal the rights to publish their works simultaneously in print, on the internet, and in databases (containing Chung Hsing Journal of the Humanities), and the rights to create digital archives, to reproduce, to public transmit via the internet, and to authorize the users to download and print.

College of Liberal Arts, National Chung Hsing University  
The Editorial Committee of Chung Hsing Journal of the Humanities  
145 Xingda Rd., South Dist., Taichung City 40227, Taiwan, R.O.C.  
Tel : 886-4-22840316; Fax : 886-4-22856117  
E-mail: clalib@dragon.nchu.edu.tw

# Chung Hsing Journal of the Humanities

Vol. 74

March 2025

## Contents

Special Issue:

- Chih-Yung Chiu** Virtual Archive under the Trend of Glogital Memory Ecology··· 1
- Hisang Cheng** Figure Performative of “Chrono Contemporary”:On Contemporary Art in Imminent Historical Archives ······ 31
- Shin-En Su** Preaching, Space, and Forum: Dialogues with Diverse Audiences through the Perspective of Fra Angelico's Crucifixion Pax in the San Marco Altarpiece····· 66
- Chiung-ying Huang** Michael Field’s Ekphrasis in Sight and Songs····· 116

## Appendices

Guidelines for contributors

Style sheet

# Chung Hsing Journal of the Humanities

## Vol. 74

---

<b>Publisher:</b>	Zheng-Xian Wu	
<b>Editor-in-Chief:</b>	Kuo-wei Chen	
<b>Editorial Board:</b>	Yu-ting Wang	(National Tsing Hua University)
	Kuo-li Pi	(National Central University)
	Hui-yin Chiu	(National Changhua University of Education)
	Jian-guang Lin	(National Chung Hsing University)
	Wen-huei Chou	(Tunghai University)
	Shu-chen Lin	(National Chung Hsing University)
	Chia-hsing Ho	(National Chung Hsing University)
	Kai-yu, Tang	(National Chung Hsing University)
	Nai-nu Yang	(National Kaohsiung Normal University)
<b>Special Issue Editor:</b>	Hsin-yi Chao	
<b>Executive Editors:</b>	Jun-yuan Hong	I-ling Cheng
	Kai-lin Kang	
<b>Chinese Title Calligrapher:</b>	Ching-chung Chen	
<b>Assistant Editors:</b>	Chia-hsin Luo	Yu-Ling Wu
	Yi-fang Chen	Hui-zhen Zhan
<b>Assiatants:</b>	You-xuan Chen	Jing-chang Chen
	Wei-xiang Zhang	

**Chung Hsing**  
**Journal of the Humanities**  
(Formerly *Journal of the College of Liberal Arts* Vol. 1~31)

**Volume 74**

Special Issue :

**Art Historiography and Exhibitionary Perspectives**

College of Liberal Arts  
National Chung Hsing University  
Taichung, Taiwan

March 2025

# 興大人文學報

Chung Hsing Journal of the Humanities

第七十四期  
Volume 74

專輯論文：藝術史學與展演史觀專輯

- 全球數位記憶生態下的虛擬典藏 ····· 邱誌勇
- 「歷史·當代」的形象操演：關於將至歷史檔案的當代藝術 ····· 鄭 庠
- 宣道·空間·論壇：從安基利科修士聖馬可祭壇主畫板  
前緣《基督受釘》錯視圖與多元觀眾的對話關係談起 ····· 蘇信恩
- Michael Field's Ekphrasis in *Sight and Songs* ····· 黃瓊瑩

