

王秀雄 (2001)。「克里歐美術」與「之間理論」：資訊社會衝擊下的美術創作與美術鑑賞教育。《藝術教育研究》，1，1-22。

「克里歐美術」與「之間理論」：
資訊社會衝擊下的美術創作與美術鑑賞教育

**“Creole Art” and “In-between Theory”:
Art Creation and Appreciation Education under the Impact
of the Information Society**

王 秀 雄 Wang, Hsiu- Hsiung

私立東海大學美術研究所專任教授

摘 要

本論文以資訊社會學、符號學、後結構主義、美術史學、解釋學等科際整合的綜合觀點，來探討資訊社會衝擊下對美術創作及美術鑑賞教育的影響。內容分三個重點：(1) 資訊紀元對社會生態及經濟結構、生活模式的衝擊，(2) 在資訊全球化衝擊下的美術創作的國際化與本土化，(3) 網路思考模式的美術作品意義的解釋及美術史詮釋。以往的美術史常以某階層的美術史觀或意識形態為代表撰寫，是有種族或階層的偏見色彩。但不同種族或階層也會發展其獨特之美術，我們應不可忽略其美術的發展，才能做到多元文化的美術教育。不同時代亦有其時代的美術史觀與意識形態，在教學時應注意到美術史家背後的意識形態，才能判斷出其所詮釋的美術史意涵及其思考的原點。

關鍵詞：美術史、美術鑑賞教育、資訊教育

Abstract

The essay examines the impact of the information society on art creation and art appreciation education from an interdisciplinary point of view, combining sociology of information, semiotics, Post-structuralism, art history, and hermeneutics. The three main parts of this essay are as follows. First, this essay deals with the impact of the information era on social ecology, economic structure, and living style. Second, this essay discusses the relationship between the use of native and global languages of art under the impact of information globalization. Third, this essay examines issues concerning the interpretation of works of art and history of art using network-thinking. Art history writing has been and will be subjected to the idea of particular art historical and ideological frameworks. These frameworks need to be carefully examined, so that the meaning of works of art and the contribution of art historians' thought can be discerned properly.

Keywords : art appreciation education, art history, information education

1. 前言

教師的生活空間多在學校與學生接觸較多，但也使得他們對社會的變化和發展較不敏銳。然而資訊紀元已來臨，不管教師對它關心與否，它已對我們的社會、經濟結構帶來很大的變化，甚至也影響到我們的生活形態與思考模式。美術的創作是反映社會的，美術訊息的取得更要依賴迅速的網路，所以資訊在你無自覺中已悄悄的走進我們的美術活動，對美術創作及美術鑑賞衝擊甚大。本篇論文就以資訊社會學、符號學、後結構主義、美術史學、解釋學等科際整合的綜合觀點，來探討下列問題。

- 資訊紀元對社會形態及生活模式帶來何種的衝擊。
- 資訊全球化衝擊下的美術創作——國際化乎、本土化乎。
- 網路思考模式的美術作品意義的解釋及美術史的詮釋。

不過尚未進入本文前，先對「資訊社會」下一個界說。所謂「資訊社會」是以電影、電視、CD、CD-R、DVD、電腦、網路等電子媒體，來製作或溝通資訊的社會。

2. 資訊紀元的社會形態和生活模式

產業革命是以蒸汽機為機器動力，以機器來大量生產物品，並且為了行銷其物品起見，西方工業國家就大事拓展殖民地，形成了帝國主義與殖民地，資本家與勞動階級的對立。並且公民營企業，在自由競爭理念下追求企業的最高利益。政體為了能配合企業的發展起見，就發展了議會式民主制度，期能制定有利企業發展的政經制度與法規，之後發展的自動化生產更加速了上述的社會結構，塑造了大量生產、大量消費的高度消費社會，致使人口流向都市，期能謀得工作，享受工業污染下的大眾文化與都市文明的生活。

與此較之，二十世紀九十年代以降急速發展的資訊社會，電腦與網路帶動資訊革命，急速擴張資訊的生產與傳播力，形成了資訊就是財富的經濟結構。如今，電腦完全可自動控制機器的運作，代人解決勞力與智力的問題，使人從為生計而勞動的桎梏中解放出來。在資訊就是財富的經濟體制下，網路優勢與網路劣勢間就造成極端的貧富差距。值得注意的是，在互相溝通興趣或知識時，自然地形成自由意志共同體（地區共同體、知識共同體）。至於，有關工業社會與資訊社會

的性質與結構比較，爲了節省篇幅起見，請見表一就可得到具體的概貌了解。

表 1 工業社會與資訊社會結構之比較

		工業社會	資訊社會
創新技術	核心	蒸汽機（動力）	電腦（記憶、運算、控制）
	基本功能	取代體力、擴充體力	取代智力、擴充智力
	生產力	物質生產力（每人產量增加）	資訊生產力（最佳行動選擇力增加）
社經結構	產品	有用產品及勞務	資訊、科技、知識
	生產中心	現代化工廠（機器、設備）	資訊公用事業（資訊網路、資料庫）
	市場	新大陸、殖民地、消費購買力	知識領域、資訊空間的增加
	領先工業	製造業（機械業、化學業）	智慧型產業（資訊工業、知識工業）
	工業結構	初級、次級、第三級	矩陣式工業結構（初級、次級、第三級、第四級/系統性工業）
	經濟結構	商品經濟（勞力分工、分隔生產與消費行爲）	綜效式經濟（聯合生產、共用）
	社經原則	價格定律（供需均衡）	目標原則（同心協力原則）
	社經主體	企業（公、民營企業、公有民營）	自由意志共同體（地區共同體、知識共同體）
	社經體制	私有資本、自由競爭、追求最高利益	基層設施、互助合作原則、社會福祉至上
	社會形態	階級社會（中央集權、階級控制）	功能社會（多重核心、功能導向、自治）
	國家目標	GNW（國民福利總值）	GNS（國民滿意度總值）
	政府結構	議會式民主政治	參與式民主政治
	社會改革力	勞工運動、罷工	全民運動、訴訟
	社會問題	失業、戰爭、法西斯主義	未來的衝擊、恐懼、隱私權侵犯
最進步階段	高度消費社會	高度知識創造社會	
價值觀念	價值標準	物質價值（滿足生理需求）	時間價值（滿足目標成就需求）
	道德標準	基本人權、人性	自律、社會貢獻
	時代精神	文藝復興（人類的解放）	全球主義（人類與自然相依共存）

資料來源：增田米二著，游璇娟譯（1994）。《資訊地球村》。台北：天下文化，27。

值得我們注意的是資訊科技愈發展，電腦取代理人類體力及智力勞動時，自由時間就愈多，所以要如何填補這空閒的時間，就成為人生的重要問題。此時有些人就追求：

- 休閒與娛樂。但休閒與娛樂仍不足填補心靈的空虛時，就追求更上一級的文化素養，如觀光旅遊、電腦、藝術與技能等。
- 資訊科技愈發達，社會進展的步調愈加快。為了趕上時代起見，有效利用這自由時間充實自己，規劃學習的時間。所謂「終身學習」就成為正規教育之外，漫長人生很重要的過程。

由此看來，自由時間愈多，愛好美術的人口勢必愈多，這就有利於美術教育的推廣了。

網路資訊是人人可以利用，在很快的時間能跟世界各個角落連接，打破了國界成為全球化資訊流通的社會。物品易為私人所有，然而網路資訊人人易取得時，資訊就很難私有，資訊著作權就很難規定與取締了。所以有些人就主張乾脆放棄網路資訊著作權，以利知識的交換。再者，網路上的資訊涵蓋各領域、深淺不等，各取所需，有利個別學習與終身學習。利用自由時間做終身學習，把個人潛力自我實現，就是資訊時代最好的價值觀。

3. 美術創作的國際化與本土化（一元化與多元化）

透過網際網路能直接快速的取得世界上的各種資訊，使資訊變成地球上人類的共享，造成資訊的全球化（globalization）了。資訊的全球化能否使世界的文化趨向均同性、齊一性？針對此質疑，許多憂慮人士就紛紛發表其警世之言。例如，葉維廉就在《聯合報》連載三天的〈全球化——自然生態與文化生態的思索〉（2000年3月7.8.9日）文章中，陳述了：

- 全球化文化，吞噬了各地文化的獨特性與多元性。
- 釐清現代化、現代性和現代主義的涵義。
- 在工業革命的過程中，人性被異化。
- 文化工業以「進步」偽裝其重複與均質。
- 在後工業時代重新省思「開發理論」的弔詭。
- 全球化跨國企業剝削第三世界。
- 不應藉「發展」美名，破壞自然與文化生態。

葉文中的「全球化跨國企業藉自由市場為美名，一直以不平等有利於他們的條款，作出種種讓步，進行剝削第三世界……」等見解，筆者頗有同感，不過對「全球化的網路資訊，吞噬了各地文化的獨特性與多元性……」等見解，卻不敢贊同。筆者認為「全球化」是「資訊溝通的全球化」，而這一種「資訊全球化」反而會釀造文化的多元化與本土化，現就此理，略加說明。

資訊網路尚未來臨前，資訊的傳達是從上而下單向的交代下去，這就有利構成典型近代國家的政府組織結構。如圖 1〔統治型組織〕所示位於金字塔尖端者是中央集權政府，它以強制力、約束力的法規或命令往下佈達。位於金字塔下層的人員只是默默接受上級交代下來的命令、工作，依命執行。這種「統治型組織」，每層級的組織與工作、權限有明確的規定。這種一元集中型的組織，管理明確有力，很有效率的傳達訊息並執行工作與政策。當然，上述一元集中型管理，也照樣實施在文化行政上，如法國、日本的官辦美展及我國全國美展、全首美展等，莫不是一元化管理的文化政策。如此統一的文化領導，莫怪美展的風格陷於一元化、齊一化的局面了。

與此較之，「網路型組織」是每一份子藉網路跟他人直接連繫，訊息或意見的溝通能做到雙向的來往，大家就某一問題或政策表達意見、溝通訊息。圖 2〔網路型組織〕是表示網路型的資訊溝通性質。

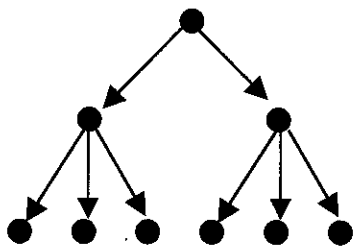


圖 1 〔統治型組織〕

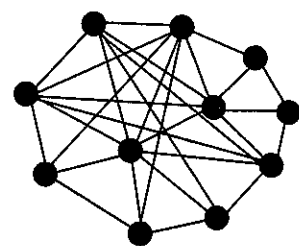


圖 2 〔網路型組織〕

再者，雖然資訊的取得與溝通成為全球化，但這不意味著見解、思想與文化的全球齊一化或均質化。如圖 3〔認知心理學的個體反應〕所示，個體對環境的刺激不是每個都做出反應，而是對有興趣有需求的刺激才做有效的反應。這種認知心理學的個體反應原理，照樣也能解釋到網路的資訊交流性質上。雖然資訊透過網路能全球化，但是個體有興趣而想溝通的訊息是有個別性的，所以他就從興

趣相同、領域相同的範圍中尋找訊息、交換資訊。這就形成了興趣相投、知識相同的各種「共同體」(community)，之後就會形成如圖 4 所示的〔網路社會〕了。當然個人可以依休閒或終身學習的目標不同，同時可加入兩種的共同體。如，跨國企業、NPO (非營利民間組織)、NGO (非政府組織) 甚至各種學習及休閒性社團，就是這網路社會中的不同共同體。

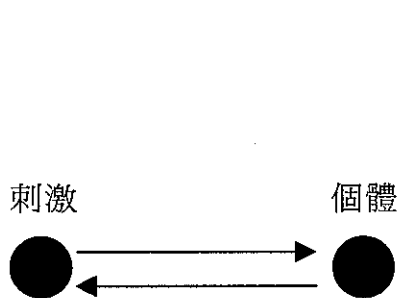


圖 3 (認知心理學的個體反應)

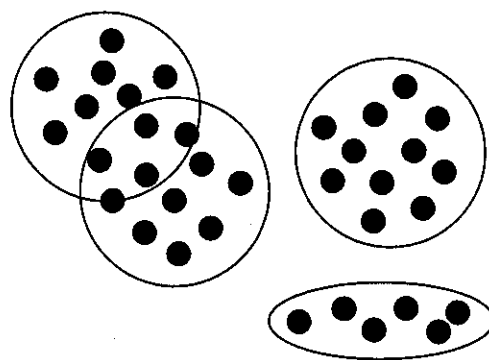


圖 4 (網路社會)

「網路型組織」具有下述的特質：

- 非命令或強制，是出自於自發、主動、公益性。
- 可自由參與，自由退出。
- 參與者具有共同目標或興趣的共同願景時，就能結合。喪失共同願景時，隨時解散。
- 共同體內的決策是以 RFC 型 (request of comment) 來取得共識。

衡諸上述，網路社會每一共同體有它的興趣、思想、願景甚至意識形態，這就很自然地發展出多元文化了。試想，第二次世界大戰以前的「統治型組織」社會之美術，有英雄式的大畫家或主流美術控制著全球，其他地域的美術僅是馬首是瞻，步步跟隨，使得全球的美術有一元化發展的現象。然而進入「網路社會」，有取之不盡的訊息，再加上多元的共同體，這就發展出多元的文化或美術。這也為何二十世紀八十年代以降的畫壇，很難找出英雄畫家或主要流派的原因。畫家在多元文化的網路社會，各取所需而能發展出其富於地域性、個性化的美術了。上述美術現象也發生在台灣的畫壇上。試想，台灣第一代西畫家在一元化的美術思想下，徒追隨巴黎的美術思潮，認為風格愈近似它愈好，很少發展出本土化、

王秀雄 (2001)。「克里歐美術」與「之間理論」：資訊社會衝擊下的美術創作與美術鑑賞教育。《藝術教育研究》，1，1-22。

個性化的美術。與此較之，第三代的年輕畫家就生活在多元文化的網路社會裏，從許多資訊或多元文化中能反思自己，建立起富有本土化、個性化的美術了。如圖 5 閻振瀛的〔原野風光〕(1994)與圖 6 黃金福的〔古城事件：瘤與微光〕(1998)這兩件作品，就道出了這種地域化、本土化的藝術現象。



圖 5 閻振瀛〔原野風光〕(1994)，彩墨

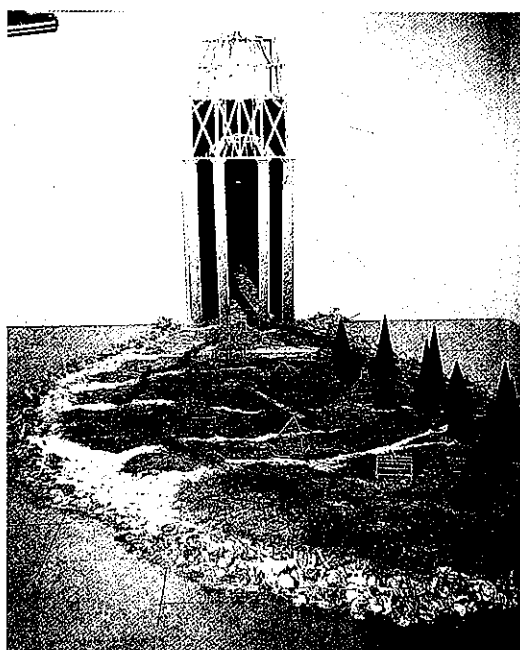


圖 6 黃金福〔古城事件：瘤與微光〕
(1998)，裝置藝術

在網路社會裏，天天接觸到的是從網路而來的訊息，這種大眾文化或資訊文化發展快速，簡直阻隔了市民跟自然接觸的機會。第一個以大眾文化為主題來創作的就是普普藝術家。到了資訊網路社會時，此種圖片的挪用與拼湊更盛行，把中外古今的圖片拼湊為一起，表達了從古延伸至今的時間與空間的視覺現象。如圖 7 程凡的〔返鄉行 IV〕(1994) 就是表現此意涵，而不失其現代性與本土性。



圖 7 程凡〔返鄉行 IV〕(1994)，水彩

驅筆至此，筆者不得不介紹後殖民時代的混合文化或雜種文化思想。「Creole」(克里歐)，原指南北美洲和西印度群島之歐非混血人種所說的，把法語、西班牙語或英語混合其土語所形成的混合語言或雜種語言。後來把此意義擴大，泛指混合文化或雜種文化，都叫「Creole」。起初，在本國出生的白人碰到在殖民地出生的白人，講起這不純粹又不三不四的雜種語言，以譏視的眼光稱它為克里歐語，或克里歐人。然而，到了後殖民時代海地的作家就以克里歐語撰寫「克里歐文學」，引起世人的注意，獲得很高的評價。因而「克里歐文學」對西方的純粹性，投下很大的變數，把對西方的單一文化認同，導向於多元文化的認同了(野家啓一等，2000，1132-1133)。受到多國殖民過的台灣，其文化就有此種「克里歐文化」現象。把古今的西畫、日本畫、中國畫綜合而成的繪畫，絕非不純粹或不三不四，是具有多元文化、多元意涵的美術價值，值得重視並提倡。

高千惠在《藝術家》發表了類似「克里歐美術」的文章，篇名為〈全球化的藝術食人宣言——從第一世界到第三世界的文化互食觀點〉一文中報導：「九十

年代後期，第三世界的文化藝術大量被國際主流藝壇青睞，文化消費的市場與機會主義的發生，是構成外銷需求的動力，而站在第三世界被消費的立場，能夠最野蠻地修正名詞，提出雙向消費態度的新主張者，當推一九九八年底，從第廿四屆聖保羅雙年展冒出來的『食人主義』(Cannibalism)或『野蠻主義運動』(Anthropophagite Movement)。而另外，在舊金山現代藝術館展出的『建築圖象：實驗性建築，1961-1974』，也反映出在邁入消費的年代，後現代環境空間營造上的互食現象。」之後，她在文章的中間又陳述：「一九九八年的巴西聖保羅雙年展，可以說是近年來，能夠在歐美主流美術之外的大型國際交流展中，把展覽理念拉回到本土宣言，並以文化通吃的姿態，大開併食文化的野餐，暢通了文化食道的兩端，於咽喉之外與咽喉之內，通吃兼通樂，為長期扮演哀怨的第三世界與所謂後殖民國度，提供了新視野與新路線的自我想像。……」(高千惠，1999，藝術家，456-463)以本土文化觀點併食西方文化，他方西方文化亦撿食第三世界文化，終於形成了異於本土又異於西方文化的「克里歐美術」。然而，這種形成「克里歐美術」的資訊取得，莫過於網路管道了。可惜，她在《藝術家》所登載的圖片是小黑白片，印刷不良，不便介紹。

4. 網路思考模式的美術作品意義解釋法及美術史詮釋法

記得，筆者在〈美術作品的意義與內涵的解釋原理探釋〉與〈藝術的相對論——作品解釋與價值判斷的新視界〉的兩篇論文上，詳述了美術作品有「三個層次的意義」，以及「各層次的意義及其解釋原理」等，以美術史(Art history)、藝術社會學(Sociology of art)、圖像學(Iconology)、符號學(Semiotics)、解釋學(Hermeneutics)等科際整合的方法來解釋。今，為節省篇幅起見，把上述「三個層次的意義與內涵」整理成「表二」，讓讀者有具體的概念，為進一步講解本節內容做暖身(預備知識)。

作品意義的解釋法有兩派學說，一是作者中心解釋法，二是讀者中心解釋法。

4.1. 作者中心解釋法

作品的意義就在作者在作品所表達的內涵，所以對作品意義的客觀理解與解釋，就要從作者在作品中所表達的內涵中求取，這就是所謂的「作者中心解釋法」。不過，為了達到此面向，求取的方式再可分為下列幾種：

王秀雄（2001）。〈「克里歐美術」與「之間理論」：資訊社會衝擊下的美術創作與美術鑑賞教育〉。《藝術教育研究》，1，1-22。

（1）**求心性取向**：要理解作品意義，首先就要探討作者。大凡作者之日記、信札、傳記、生平、性格、教育、主題與製作年代等資料加予研究，以便理解與解釋作品。

（2）**離心性取向**：對作品的背景意義加予研究。即從地理、社會、文化、宗教、哲學、政治經濟等方面，來探討作品所含有之背景意義。求心性取向是微觀，離心性取向是宏觀，兩者並用就能收到相輔相成的效果。

（3）**圖像學**：分析作品上圖像誌的象徵意義，以及把作品部份的圖像誌象徵意義綜合而成，領悟出整件作品的圖像學意涵。

（4）**結構主義的循環理論解釋法**：作品的意義不可斷章取義，作品的部份必須在整體結構中加予比較時，才能知悉此部份的真義；反之，部份的理解亦對整體意義的把握有所助益。結構主義及古典解釋學的部份對整體，整體對部份的循環理論，也積極地運用到美術作品的意義解釋上。

表 2 美術作品三層次的意義及其解釋原理

解釋的對象	解釋的行為	解釋時的素養
第一層次的意義 自然的主題	所見即所得 如在畫面上所看到的人、自然物、或他（它）們的行為與表態等。	熟悉日常的事物 對自然的人、物、事、行為有觀察的能力，並知悉其性質。
第二層次的意義 約定俗成的符號 約定俗成的主題 約定俗成的故事 約定俗成的寓意	從所見進到所知 從圖像誌進到圖像學 對圖像誌與傳統視覺符號所表達的意義，有所認知。下列是各種圖像誌與傳統視覺符號的分類： 1 寓意. 2 持物. 3 擬人像 4 傳統的信號與符號. 5 隱喻 6 換喻. 7 代喻. 8 諷喻 9 滑稽等	具備符號學、圖像誌以及圖像學學識（分析並領悟整件作品的寓意能力） 知悉符號學、圖像誌所表達的各象徵意義，以及把各圖像誌綜合而成解釋整件作品的寓意能力。
第三層次的意義（背景意義） 第一層次的背景意義 第二層次的背景意義 第三層次的背景意義	對作品的形式、內涵與背景意義的綜合領悟與了解。 第一層次的背景意義：有關美術家的性格、教育、藝術觀及作品製作時的意向、目的與價值觀等。 第二層次的背景意義：作品製作時的環境與時空背景，包括了宗教與哲學信仰，以及社會經濟結構，甚至氣候與地理背景。 第三層次的背景意義：作品被接納與解釋時的狀況。 1.不同的藝術觀（古典、理想、寫實、浪漫主義等） 2.意識形態（唯心論或唯物論，個性表現或社會意識表現） 3.依據的解釋原理（女性主義、結構主義、後結構主義、接受美學、符號學等）	具備豐富的學識進而能解釋作品的內涵與其背景意義。 下列是所要具備的學識： 心理學、心理分析學、美術史、地理學、哲學史、社會史、經濟學、政治史、思想史、結構主義、後結構主義、符號學、接受美學（reception theory）、解釋學等。

資料來源：整理自王秀雄（1998）。《觀賞、認知、解釋與評價》。國立歷史博物館，37-72。

4.2. 讀者中心的解釋法

然而近年來現代解釋學、符號學、後結構主義、接受美學的興起，學者對「作者中心解釋法」產生質疑，而提出「讀者中心的解釋」取向。

解釋，意味著把難解的文本（作品）變成能了解的形式，使他人理解文本的意涵。所以就解釋者而言，就是把作品意義同化而吸收。不過，在認知、理解與吸收的過程中，主體（人）是以先前的知識及概念為基礎來進行的。這一種先前的經驗、知識、概念所構成的認知基礎，筆者稱它為「解釋元」，以後每當有作品要理解與解釋時，「解釋元」就扮演理解的基礎與仲介者的角色。由此推知，「解釋元」對解釋者而言，不僅是理解新作品時的仲介者與同化者，同時「解釋元」與「新解釋元」之組合，就形成了個人獨持之理解與解釋。因為每個人的知識與概念有所不同，所以其「解釋元」就有所不同。作品的理解與解釋既然是個人內部的心智活動，再加上個人之「解釋元」又有不同時，對作品意義之理解與解釋，當然就產生個別差異了。換言之，個別性的「解釋元」與「解釋元系列」，必然地產生個別化的理解與解釋，這是必然的偏見，同時是合理的偏見。下列是「讀者中心解釋法」的學者理論。

(1) **迦達默的哲學解釋學法**：迦達默 (Hans George Gadamer, 1900-) 認為，理解不是把握一個客觀事實，因此理解不是客觀的，而是主觀的，不可能有客觀性。不僅如此，理解本身還是歷史性的，它取決於一種在先的理解，即所謂「前理解」。有所謂「前理解」，也就是說理解要以前理解和前結構為前提。他強調「一切理解都是自我理解」。他又進一步提出「理解的歷史性」、「視覺融合」、「效果歷史」等觀念，來解說歷史總帶有主觀與偏見。(李醒塵，1994，頁 633-636)

(2) **羅蘭·巴特的後結構主義解釋法**：羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 反對作品意義不是個人所創作的，相反的，個人是受符號體制所制約，僅以傳統的符號體制來思考和生產作品。所以他在〈作者之死〉(The death of the author) 一文中，批判作者先於作品而存在的繆論。他主張，作品不過是把已存在的文本重織出來，而作者僅是使這一個重織可能的媒介而已。(Roland Barthes, 1977, p.146)

再者，他把文本分為「閱讀性文本」和「創造性文本」兩種。「閱讀性文本」是靜態的，如地理課本，讀者只是被動性地把握其意。與此較之，「創造性文本」是動態的，如現代小說，能讓讀者發揮很大的想像空間，創作出自己所領會到的文本意涵。(李醒塵，1994，630)

(3) **諾曼·布萊遜的符號學解釋法**：諾曼·布萊遜 (Norman Bryson, 1949-) 運用符號學的理论來解釋作品意涵與詮釋美術史的學者。他把繪畫分為「言談繪畫」(discursive painting) 與「形像繪畫」(figural painting) 兩種。顯然的，他是應用符號學的理论，即符號是由「符徵」與「符旨」所構成。「符徵」(signifier) 是指符號形式，如文字造形與發音。「符旨」(signified) 是指符號所傳達的意涵。而所謂「言談繪畫」是符徵具有明確意義的符旨，圖像與意義的結合是固定而透明的。與此較之，「形像繪畫」的符徵不具有固定明確意義的符旨，因不具約定俗成的符碼 (code)，所以符徵與符旨的關係是曖昧而不固定，符徵對符旨的約束力較薄弱。例如，紅色就有多元的意義，是交通信號的「停」，或表示感情上的「熱情」等，令人有多元的解讀和猜測。西洋古典主題的歷史畫及神話畫，具有明確的表達意涵，屬於「言談繪畫」；與此較之，現代繪畫的意涵較曖昧，讀者就有很大的解釋空間，是屬於「形像繪畫」。(田中正之，1996，132-133)

(4) **姚斯的接受美學解釋法**：漢斯·羅勃·姚斯 (Hans Robert Jauss) 受到巴特〈作者之死〉理論的啓示，提出了「接受理論」(reception theory)。他認為作品是對企圖尋求形式與內涵的尋答者發言，因而遠超越過去無言之文物。所以，應視作品為一種尋求回答。讀者在現在的審美經驗視界中，不應以過去的方式來發問，相反地應以現代的知覺來接觸它，如此我們能對過去偉大的遺產，注入新生命。(Jauss, 1970, pp. 46-75)

藝術作品是跟社會互動的，所以研究美術史必須從它的社會探討不可。不過，藝術社會學家克拉克 (Timothy J. Clark, 1943-) 的藝術社會學研究法，並不像豪謝 (Arnold Hauser, 1892-1978) 的研究法似的從宏觀的觀點來探討社會與藝術的關係；相反的，克拉克是從微觀的作品與社會的互動關係來著手，所以他第一個提出作品與其接納它的社會網路。他所言的作品的社會網路，包括了藝術技法與材料、贊助、藝術商業行為、藝術家的社會地位、藝術生產的結構、意識形態等。他並以此研究法對庫爾培 (Gustave Courbet, 1819-1877) 的〔歐南的葬禮〕(*The Burial at Ornans*, 1850) 及馬內 (Edouard Manet, 1832-1883) 的〔奧林比亞〕(*Olympia*, 1865) 做了作品的新意涵解釋，而影響了現代美術史的研究法。(Clark, 1974, pp. 245-253)

然而，我們要注意的是「作品與其社會網路」的問題，就因為每位美術史家所重視與選取的網路有所不同，作品意涵與美術史解釋就隨之不同。所以，作品的意涵是多元而非一義性，美術史亦是相對性的。這就是筆者在「表二」所示，

作品背景的三个層次中，所要連繫的背景網路有所不同，作品意涵就隨之而不同之道理。所以說，作品的意涵與美術史解釋是「讀者中心」。

驅筆至此，筆者特別介紹跟「作品與其社會網路」有關係的另一理論，那就是「之間」(in-between, 英; Zwischen, 德)理論。所謂「之間」是指物與物之間的關係。若，某物與某物之間的關係曖昧時，或二物中的某物存在發生問題時，「之間」就成為質疑，甚至兩物的存在與意義也發生變化。就哲學的領域而言，辨証法、心身關係論、現象學的意向性理論等，就是探討概念與存有、精神與肉體、意識與對象(主觀與客觀)關係。

「之間」最重要的理論重點，在於關係的兩物不能單獨自立而存在，兩物的存在與意義實來自兩物間的關係。換言之，「之間」或「關係論」(relationism)，就是重視二物間因關係而產生的存在及意義關係，甚於單獨個物之存在。(野田啓一等，2000，1134)

在美術史上，因所連接的背景網路有所不同，同一作品竟有多元的意涵解說的例子。圖8大衛(Jacques Louis David, 1748-1825)的〔赫拉底兄弟的宣誓〕(*The oath of the Horatii*, 1784)是描繪古羅馬建國的一則歷史故事，即「羅馬城與阿爾把城(The city of Alba)間發生爭執而即將爆發戰爭之際，雙方提議各派三位戰士決鬥，何方勝利就由何方來統治戰敗的一方，以免全城捲入戰火。羅馬城就派赫拉底兄弟三人出戰，阿爾把城就選克里亞兄弟三人迎戰。六人在雙方軍營前展開激烈的決鬥，最後只剩赫拉底兄弟之一人回來，於是羅馬城宣佈勝利。然而凱旋回來的赫拉底發現妹妹卡蜜拉(Camilla)竟是敵人克里亞之未婚妻，忿怒之餘，弑殺其妹。」

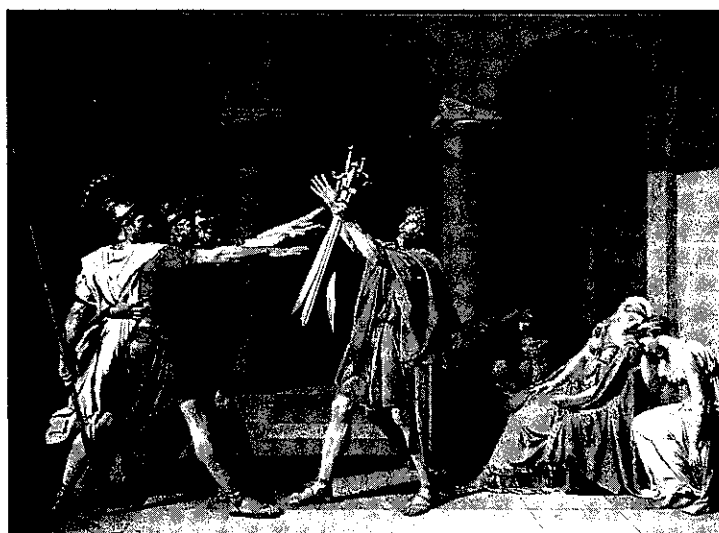


圖8 大衛〔赫拉底兄弟的宣誓〕(1784)，油彩

現在讓我們來看對於這幅畫作，著名美術史家各有不同的意義解釋：

(1) 弗利朗德 (Water Friedlaender)：「跟重疊在一起而肌肉強壯的戰士較之，婦女們是被安置在畫邊，……因而視線從強壯而富有愛國使命戰士，掃視到畫邊柔弱婦女時，就意味了勇敢與柔弱的對比。」

(2) 史塔洛賓斯基 (Jean Starobinski)：「強壯的戰士爲了執行使命而忘了自己，他們跟悲傷而不能面對死亡而極端恐懼的婦女就構成了對比。」

再者，肌肉結實而強壯的戰士跟柔弱而悲傷的對比構成，以及男人是主角而女人只是配角的安排，其意涵是什麼？關於此問題又有下列不同的解釋。

(3) 哈金尼可勞 (Nicos Hadkinicolaou)：站在馬克思主義歷史觀思考其政治意涵：「可把作品還原於那精確與公正無私的精要層面。與其說它跟任何美術流派掛鉤，還不如說它表達了資產階級革命的思想，較來的貼切。」

然而，把此畫跟四年後 (1789) 的法國革命連接在一起，有些歷史學家就懷疑大衛如何預知四年後的法國革命？並且女性主義者也反對男女之對比，跟革命連接在一起的說法，並對女人只是被命運作弄的意涵提出抗議。

(4) 普發肯 (Thomas Puttfarcken)：把此畫作跟美術史脈絡結合而下解釋：「只要比較普桑 (Nicolas Poussin, 1594-1665) 的〔拾取瑪納〕 (*Gathering of the Manna*, 1667) 與大衛的〔赫拉底兄弟的宣誓〕做比較時，就知道對主題的統一手法產生了很大的改變。」 (David Carrier, 1991, pp.140-148)

顯然的，「1」與「2」的意涵是從部份與整體間的網路關係而來的；與此較之，「3」與「4」是把此畫作與政治或美術史脈絡做連結而得到的意涵。「之間」的關係不同，兩者的存在與意義因而產生變化，從上述學者的解釋可獲最好的了解。

現在筆者特別把作品跟社會背景做特殊之連結，而提出了不同意涵的名畫解釋。圖9 魯賓斯 (Peter Paul Rubens, 1577-1640) 的〔瑪莉·麥第奇登陸馬賽港〕 (*Marie de Medici landing at Marseilles*, 1624) 是描繪瑪莉王后在佛羅倫斯麥第奇家出生，後來嫁給法王亨利四世，亨利四世逝世後攝政，直到把政權交給其子路易十三世爲止的一生事蹟，魯賓斯以 19 年時間 (1770-1789) 繪製的廿一幅連作之一。此件作品描繪了瑪莉經過了漫長的航海，好不容易到達馬賽港時，王室家臣登船來迎接。海神的平安保護，以及三美神與天使的祝賀等，一一表達在畫面

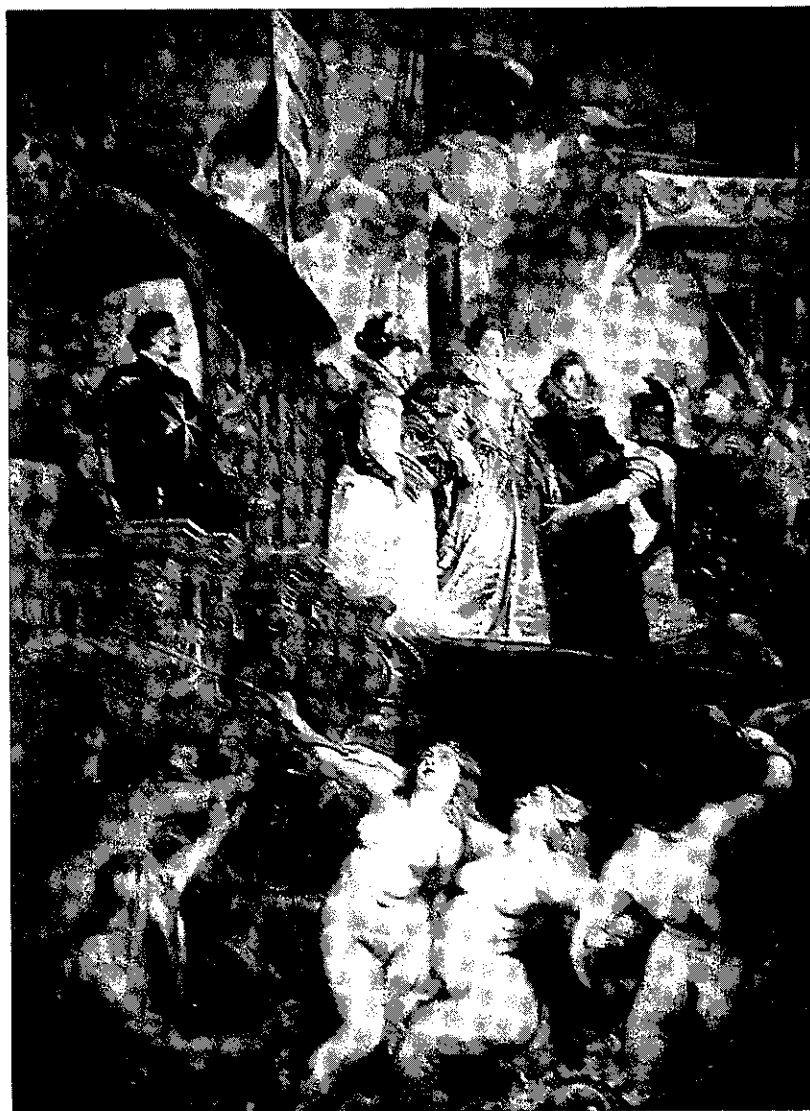


圖 9 魯賓斯〔瑪莉·麥第奇登陸馬賽港〕（1624），油彩

上，這是常見的意涵解釋。然而我們不禁會質疑，為什麼亨利四世不來迎接旅途勞累的新娘？可是當你了解昔日歐洲王室之結婚，在新娘（未來王后）尚未進入國土之前，在邊界上須驗身是否處女，若是就可進入國土，正式舉行婚禮。若否，就在邊界趕回去的昔日歐洲王室之結婚習俗時，回頭來看此幅畫作時，所領會出來的意涵就不一樣了。

另一幅畫作是圖 10 安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867）的〔土耳其浴〕（*The Turkish Bath*, 1862），畫面描繪著一大堆年輕貌美的女人在洗浴。為何一大堆女人在一起洗浴？其因是土耳其後宮沒有像中國的太監制度，所以男人的出入只有一個門，以便監督，且所有的後宮粉黛不能擁有獨棟的房屋，

只具有獨室，並且洗浴時大家必須在一起，以防女人出軌並做到彼此監督之效。現在我們從這件畫作上，可窺探出土耳其的文化背景。



圖 10 安格爾〔土耳其浴〕（1862），油彩

2000 年的台灣總統選舉，三大陣營在文宣上可以說絞盡腦汁，出奇制勝。其中也使用到「之間」的關係網路。宋陣營的電視廣告，青天白日旗冉冉上昇，之後畫面上出現宋張二人。如此把青天白日旗與宋張連結在一起，暗示了宋陣營是繼承中華民國傳統的。第二天連陣營在電視廣告上播映了，星條旗冉冉上昇，之後畫面上出現宋張二人，這就意味著宋張十一人中有七人擁有美國國籍，他們認同美國甚於中華民國。陳陣營也在報紙上刊登了整版的圖 11〔全民政府、清流共治〕廣告，畫面是陳水扁與李遠哲的連接；連戰與伍澤元、羅福助的結合；宋楚瑜與顏清標的連接。其中，陳水扁與李遠哲的連接，表示了清流治國，而其餘二陣營是暗示著政客與黑道掛鉤，國家會愈治愈黑的意涵宣傳。



圖 11 〔全民政府、清流共治〕
(2000)，報紙廣告

由此得知，作品絕無固定的意涵，它隨著「之間」的網路連接關係，以及讀者的意識形態與藝術觀，其認知到的作品意涵就隨之而不同。要者，教師在教美術史、美術鑑賞教學或電子媒體製作時，多提供作品的多元社會網路，如主題意義、藝術的技法與形式、藝術家的性格與教育、藝術家的社會地位、社會與思想背景、贊助、藝術商業行為、意識形態等，讓學生從各方面了解這些社會網路如何跟作品互動，而表達了多元的意涵。

好了，現在讓我們把話題轉到美術史上吧。所謂「歷史」是以文字記載過去人類的活動，以讓後人鑑古知今。然而，過去的人類活動能忠實的再現出來，而令後人客觀的了解歷史？那是不可能的，歷史學家是透過文獻、遺物、證言等過去的史料來撰寫歷史。然而，在這些史料的選取以及歷史的撰寫過程中，在在具有種族、階層、性別、職業的偏見。換言之，某階層為了維護其權勢和利益起見，選擇有利於他的史料來撰寫，而讓他人信以為真，服從並擁護他們的觀點與思想，藉此來鞏固他們的權勢與地位。所以，歷史是具有政治與權勢維護的色彩，甚具偏見。例如，一部中國美術史是以繪畫為主體，並且以文人畫至上的藝術觀來撰寫，而排斥了雕刻家與建築家的存在。這是文人為了維護文人畫的價值起

見，刻意編出的文人畫至上的美術史。這裡實含有雕刻家與建築家是勞力的工人，非知識份子的譏視色彩。

依據文化人類學的觀點，每社會、每階層都會發展出跟其生活有密切關係的文化、藝術，絕不可以某階層的觀點來評斷他階層的文化，這是所謂的「文化相對論」。例如，大學美術科系所學的中西美術史，均是以特定階層（往往是上層階級）的精緻美術為代表，強制不同階層的人學習與接納，其中最代表的莫比於台北故宮博物院所收藏的宮廷美術與文人美術。但是筆者每次去參觀，除了讚嘆其精美外，對這些古文物不會產生親切之感。因為它們是屬於某少數階層的精緻美術，跟我們庶民的生活與文化無關。事實上，不同階層的族群或社會，對美術的功能與品味不盡相同。精緻美術有其功能，與此較之，民間美術亦有其獨特的功能，它是跟習俗、信仰、生活發生關係。所以撰寫或教美術史的時候，教師也要把網路連接到不同種族、不同階層的美術上去，並跟他們的生活、習俗與文化一起探討，才會理解美術發展的意涵。

再者，美術史不僅具有種族與階層的意識形態與偏見，亦具有時代的意識形態與偏見。如圖 12〔不同時代的美術史詮釋法〕所示，A 是表示「藝術事實」(art fact)，S 是意味著包圍它的「社會」(society)，藝術實是社會與藝術事實互動下展開的。若有一位十九世紀的美術史家 (person 1) 要撰寫某時代的美術史時，必以他的美術史觀及意識形態來撰寫，所以其美術史是「SAP₁」。同理，二十世紀美術史家撰寫的美術史是「SAP₂」。由此可知，美術史是相對的，非絕對的。教師若要使用或參考課本來教美術史時，最好先了解此課本的作者是誰，之後再探討其背後的意識形態，如此才能知悉其所詮釋的美術史意涵及思考的原點。

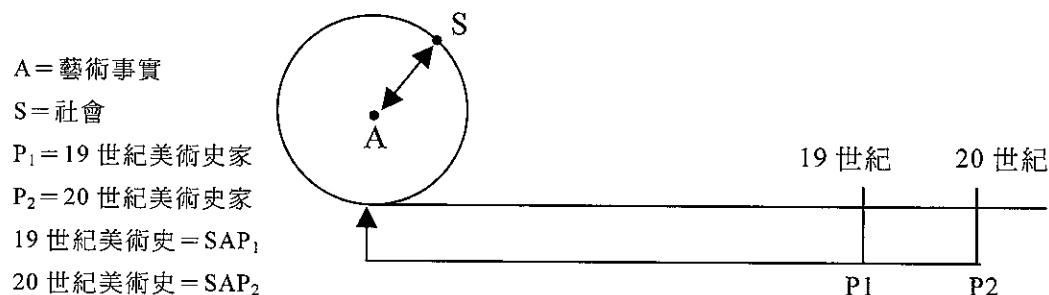


圖 12 〔不同時代的美術史詮釋法〕

5. 結語

資訊社會帶來資訊就是財富的經濟結構，並在網路資訊的取得與交流時，就形成了地區共同體、知識共同體等許多自由意志共同體。再者，電腦取代了許多人類體力與智力勞動時，造成許多自由時間，所以今人在社會加快步調發生變化時，終身學習勢必成為今後人生的重要課程。

在資訊全球化衝擊下，個體能自由選擇其有興趣及所需的訊息跟他人溝通，因而形成了上述的許多自由意志共同體，這就自然地發展出多元文化。由此類推，美術家在資訊開放的社會中，接受刺激，各取其所需時，更能發展出地域性、本土性、個別性的美術，筆者並以幾幅作品為例說明了這種現象。

再者，資訊或文化的交流頻繁而日子愈久時，必然產生許多文化混合的「克里歐美術」，這種美術具有多元化文化認同價值，不能譏視，值得鼓勵。

近年來，解釋作品的意涵時，從「作者中心解釋法」轉到「讀者中心解釋法」的趨勢。當我們要解釋作品的三個層次意涵時，可依據「之間」理論，即作品跟其背景網路連結有所不同時，就產生不同之作品意涵，以幾幅名畫解釋為例說明了其中道理。

以往的美術史常以某階層的美術史觀或意識形態來撰寫，是具有種族或階層的偏見色彩。但不同種族或階層也會發展其獨特之美術，我們亦應不可忽略其美術的發展，才能做到多元文化的美術教育。同理，不同時代亦有其時代的美術史觀與意識形態，所以在教學時應注意到此美術史家背後的意識形態，如此才能判斷出其所詮釋的美術史意涵及其思考的原點。

王秀雄 (2001)。〈「克里歐美術」與「之間理論」：資訊社會衝擊下的美術創作與美術鑑賞教育〉。《藝術教育研究》，1，1-22。

引用文獻

中文部分：

王秀雄 (1998)。《觀賞、認知、解釋與評價》。台北：國立歷史博物館。

田中正之 (1996)。〈ノーマン・ブライソン——繪畫という記號〉，《美術手帖》，1月號。

李醒塵 (1994)。《西方美學史教程》。北京：北京大學。

高千惠 (1999)。〈全球化的藝術食人宣言——從第一世界到第三世界的文化互食觀點〉，《藝術家》，10月號。

增田米二著，游琬娟譯 (1994)。《資訊地球村》。台北：天下文化。

野田啓一等 (2000)。〈哲學、現代思想〉，《imidás》。東京：集英社。

葉維廉 (2000)。〈全球化——自然生態與文化生態的思索〉。《聯合報》，3月7.8.9日版。

英文部分：

Barthes, R. (1977). The death of the author. *Image, Music, Text*. Translated by Stephen Heath. London: Fontana.

Carrier, D. (1991). *Principle of art history writing*. The Pennsylvania state University.

Clark, T. J. (1974). The condition of artistic creation. In Eric Fernie ed, (1996). *Art history and its method*. London: Phaidon.

Jauss, H. R. (1970). History of art and pragmatic theory. *In Toward an aesthetics of reception*. Translated by T. Bahti Brighton. (1982). The University of Minnesota.