

歐洲藝術學院體制的誕生*

劉碧旭**

摘要

歐洲的藝術學院是一個在歷史過程中逐漸演變形成的體制，進而成為西方國家藝術學院的原型。最初，藝術只是手工藝的勞動，依靠著師徒制相傳，發展出行會組織維持職業身分與地位，但是一五六三年義大利佛羅倫斯梅蒂奇家族領導期間成立「藝術學院」(Accademia del Disegno)，將藝術工作的傳承從行會轉變為學院，而後法蘭西受到義大利經驗影響，一六四八年成立皇家繪畫與雕塑學院，隨著君主專制日益鞏固，不但在法國大革命之後得以延續，甚至造成西方國家成立藝術學院的風潮。

本研究採取歷史脈絡分析的方法，回溯義大利與法蘭西的藝術學院的演變過程，並採取藝術機構研究的觀點，釐清藝術學院發展過程中藝術知識與文化政治之間關係的演變。本研究分為六節：第一節「前言」，主要說明藝術學院設置與藝術家職業身分的認同息息相關；第二節「佛羅倫斯手工藝行會的政治與文化」，主要說明藝術學院成立之前手工藝行會的政治經濟地位；第三節「Accademia 與 Disegno：佛羅倫斯藝術學院的詞源及其歷史意涵」，主要說明 Accademia 與 Disegno 這兩個詞彙在當時歷史脈絡之中的詞意與精神；第四節「義大利藝術學院體制的法蘭西轉型」，主要說明法蘭西皇室成立藝術學院的歷史背景；第五節「法蘭西皇家繪畫與雕塑學院的藝術與政治」，主要說明文化政治影響藝術知識體制化的過程。第六節「結語」，主要說明藝術學院的歷史回顧具有前瞻意義。

本研究的目的是，第一在於釐清歐洲藝術學院誕生與演變的歷史脈絡，第二在於檢討藝術家職業身分認同與藝術創作自主性之間的關係，第三在於探索藝術學院面對新時代挑戰應有的自我反省與批判的態度。

* 收稿日期：2017.10.24；通過日期：2017.12.14。

感謝兩位匿名審查委員細心閱讀與指導。

** 國立臺北藝術大學美術學院美術系博士生。



關鍵詞：藝術學院、佛羅倫斯藝術學院、法蘭西皇家繪畫與雕塑學院、藝術知識、文化
政治



一、前言：文藝復興時期藝術家職業身分的認同

藝術創造力是人類的一項基本能力，而人類藝術創造力的活動紀錄自古有之，但是，藝術成為具有職業身分的工作以及藝術教育機構的出現，卻是過去數百年間的事情。如今世界各地藝術教育的學院體制便是過去數百年間歷史演變過程的產物，特別是延續著歐洲的藝術學院體制的傳統。

歐洲藝術¹教育機構的興起和發展，歷經政治與經濟的變動而產生出各種名稱與形態，例如行會（guild）、工作坊（workshop）、學院（academy）、學校（school）等。這個演變的過程，顯示出藝術家身分地位的變動，同時體現各個時期藝術家創作思想的實踐。

文藝復興以前，藝術家的身分地位及其創作的個人屬性並不是一種普遍的認知。誠如布克哈特（Jacob Burckhardt, 1818-1897）在《義大利文藝復興的文明》（*The Civilization of The Renaissance in Italy*）一書中所言：「人的意識在信仰、錯覺和幼稚的偏見交織而成的面紗之中，將自己視為一個民族、黨派、家族或社團的一員，而才能夠意識到自己。」（Burckhardt, 1995: 87）藝術家隸屬於材料或商業活動範圍的行會，例如雕塑家必須加入「製造商行會」（*Arte dei Fabbricanti*），畫家必須加入「醫生、材料商和貨物商行會」（*Arte dei Medici, Speciali e Merciai*）（Barzman, 2000: 184; Pevsner, 1973: 43）。行會主導工作的分配與藝術家技能的訓練，行會藝術家屬於藝術委託的工作成員，嚴格說來，他們稱不上是現代觀念的藝術家，而被視為手作的勞動者，他們屬於地位低的機械的技術（*mechanical arts*）（Barasch, 2000: 2-3; Pommier, 2008: 44）。

一五六三年，歐洲第一所官方的「藝術學院」（*Accademia del Disegno; Academy of Disegno*）誕生在義大利的佛羅倫斯。藝術家們試圖藉由這個官方機構的成立，將自己的社會階層從機械技術提升為自由技術（*liberal arts*）。而這項任務的另一個層面則是改變藝術家的教育方式，刻意要與行會的師徒制和手工藝有所區別。

藝術家與王公貴族的結合，符合藝術家對自己社會地位提升的期待，同時符合君主專制政權的統御手段。因此，設置官方藝術學院在十七世紀歐洲君主專制政權的時代蔚為風潮，歐洲各個民族的皇室紛紛起而效尤，到了十八世紀下半葉，整個歐洲各地已經

1 本文探討的藝術類別是以繪畫、雕塑與建築為主的造型藝術，這三者從十六到十九世紀統稱為美術（*Fine Arts, Beaux-Arts*），隨著藝術形式與類別的擴充，「美術」這個名稱已逐漸不被使用，雖然它仍沿用於某些藝術學校。本文使用「藝術」而不使用「美術」一詞，因為前者比較能夠表達創作者從事藝術活動的自由精神（Lagoutte, 1997: 19）。



興辦了 100 多所藝術學院 (Pevsner, 1973: 141)。其中，最為顯著的例子，便是法蘭西²皇家繪畫與雕塑學院 (L'Académie royale de peinture et de sculpture)，因為它影響近代藝術體制的形成與發展，其影響的層面涵蓋藝術教育、藝術展覽和藝術評論。法國大革命以後，皇家繪畫與雕塑學院被廢除，取而代之的是美術學校 (École des Beaux Arts) 以及法蘭西學術院的美術學院 (Académie des Beaux Arts, Institut de France)，³這時新機構的藝術家教育方式和聲望跟舊王朝時期並無太大的差別 (Pevsner, 1973: 200)，「藝術學院」仍然是藝術家崇敬與追求的理想。然而，這種情形在十九世紀開始發生轉變。

十九世紀「反學院的」(anti-academic) 思維對抗學院體制，藝壇百花齊放，多樣的藝術觀念從學院主義的審美規範之中解放出來。日後，學院主義 (academism) 或學院藝術 (academic art) 一詞便帶有負面的意涵 (Goldsten, 1996: 1-3)。但是，這種具有貶義的用語並沒有使學院已經建立的意義與藝術教育的連結消失，直到目前為止，培養藝術家的藝術大學，普遍仍以「藝術學院」(academy of arts) 來稱呼藝術家教育機構 (Goldsten, 1996: 6; Pevsner, 1973: 6)。

從歷史的脈絡來看，歐洲的官方藝術家教育機構的設立源自於十六世紀義大利的佛羅倫斯，十七世紀在法蘭西波旁王朝的路易十四時代達到高峰，十八世紀迅速遍布於整個歐洲，直到十九世紀湧現反對藝術學院的聲浪。官方藝術學校做為一個體制化的機構，它的褒貶轉折揭示出藝術家在時代變動之中職業身分的各種面向。

藝術家職業身分的認同與藝術學院的誕生，兩者之間相互影響而呈現出來的軌跡，也反映出每一個時代藝術家對於社會地位的追求過程。此外，藝術家職身分的認同既涉及社會地位的追求，也涉及藝術知識的建構以及藝術家知識能力的發展過程。

因此，本文想要釐清與說明：

-
- 2 「法國」這個中文指的是法國大革命以後的「法蘭西共和國」(La République Française)，而在這之前的舊體制與君權政治時期，法蘭西尚未成為現代意義的國家，因此，本文以「法蘭西」稱呼法國大革命以前的時期，而以「法國」稱呼法國大革命以前的時期。
 - 3 法國大革命對王朝體制下的機構有所改革，一七九五年將過去的皇家學院 (Academies Royales) 改制為法蘭西學術院 (L'Institut de France)，並將過去學院教學的職能分開而設置美術學校 (L'École des Beaux Arts)。一八一六年路易十八下令將藝術納入學術院體制，亦即納入法蘭西美術學院 (Académie des Beaux Arts)，這個機構負責監督美術學校，舉辦羅馬獎以及沙龍展覽作品遴選的工作 (Monnier, 1995: 45-46, 67-69; Pevsner, 1973: 200)。



1. 在歐洲藝術家的培養過程中，是甚麼原因導致藝術教育機構的興起？這些機構如何興起？而且，又是在什麼樣的社會脈絡中，藝術家的職業身分認同與藝術家教育發生密切的關係？

2. 做為現代藝術教育機構的原型，歐洲初期的藝術教育機構如何建構藝術知識？而這些藝術機構又是如何將藝術知識予以體制化？

3. 歐洲藝術學院體制的演變過程，除了是受到不同時代的歷史條件與社會條件的影響而發生，是否也是藝術家為了追求創作自主性而展現出來的價值主張？

二、佛羅倫斯手工藝行會的政治與文化

在古代歐洲社會，行會的概念有兩種意義，一種指稱的是玻璃製造與採石工匠的組織；另一種則是指稱儲存黃金的行會成員。後者涉及的意涵，在中世紀初期並不被基督教教會所接納，因此這種意涵的行會未能普及。到了十一世紀，由於西歐農業技術的改善，人口數量的增加，越來越少的人需要依賴土地農作來維生，例如商人和手工藝人，他們都是不以土地做活的人。這些人口，協助城市的興建，促進各式行會的成立。大約直到十三世紀，各種類型行會的設立已經相當普遍，例如糕點麵包行會、裁縫行會、製革行會、屠宰行會等等（Jovinelly and Netelkos, 2007: 6-7）。

西元第四世紀以後基督教成為羅馬帝國國教，然而西元四七六年西羅馬帝國滅亡之後，戰爭頻繁，社會動盪不安的幾百年間，羅馬教皇的影響力日益增加，並能影響世俗政權，也就從教會領袖轉變為世俗社會的領導者。行會經濟雖然不屬於封建體制原有的社會結構，然而神權授予教會統治一切，行會和教會的關係自然而然變得密切。

在信仰的層面，行會得到神聖精神的榮耀與保護，每一種行會都會有相關的聖人做為庇護聖人（patron saint）；⁴而在世俗層面，行會固定慈善捐獻給教會，通常行會成員會在庇護聖人的節日聚會，參與慶祝活動，並且在這個日子選出行會的領導者。商業行會敦促國王和領主能夠允許行會建立關於製造和貿易的法律，而行會則必須繳稅給統治者（Jovinelly and Netelkos, 2007: 8）。

4 例如，聖約翰（Saint John）是石匠行會的庇護聖人，聖約瑟（Saint Joseph）是木匠行會的庇護聖人，聖馬丁（Saint Martin）是清洗織物原料與紡織行會的庇護聖人，聖馬太（Saint Matthew）是錢幣兌換行會的庇護聖人（Brucker, 1998: 98; Jovinelly and Netelkos, 2007: 8）。



這些歷史背景，大致說明了行會興起的社會環境，至於行會本身的作用，我們將聚焦於手工藝行會（craft guild），因為，在「藝術家」這個身分意識尚未萌芽以前，畫家、雕塑家和建築家也屬於手工藝人。因此，手工藝行會也就影響他們的教育和工作型態。

手工藝行會採取師徒制，這個制度將工作與教育結合在一起。師傅（master）是手工藝人的最高職級，師傅可以開設工作坊，承辦行會委託製作的工作。一般而言，學徒（apprentice）在青少年時期（從 11 歲到 14 歲）拜師學藝，師傅提供學徒住所、服裝和食物，通常學徒和師傅的家庭共同生活，協助打理家庭雜務。

學徒以二到七年的時間學習，成為資深學徒或協同學徒（journeyman; companion），這個階段的學徒可以擁有自己的工具和材料，學藝達到一定程度時也可以承接師傅的部分工作來賺取薪金。經由師傅的推薦，資深學徒能夠向其他師傅學習手藝技術。最後，資深學徒必須繳交一件作品，再由行會成員來評價而決定是否讓資深學徒晉升為師傅（Jovinelly and Netelkos, 2007: 9）。

手工藝行會內部有一種互助機制來扶持每一位成員。首先，行會保證固定的收入以確保成員穩定的生活。除此之外，若有成員死亡，其他成員會協助辦理喪葬事宜，並照顧亡故者的家庭（Jovinelly and Netelkos, 2007: 7）。整體看來，手工藝行會的師徒制和互助機制保護和滿足行會成員的基本生活需求，而其互助的機制也符合基督教精神，儘管行會經濟與封建制度背離，前者以產品製作、消費和買賣交易為基礎，而後者則是以土地所有權、權力分配和農業生產為基礎，但兩者都受到基督教精神的影響。

行會經濟伴隨而來的城市發展和新興階級，必然影響原有的政治權力結構，而貴族的世仇和黨派之爭，免不了波及行會。而在各種行會之中，商業行會（merchant guild）和手工藝行會受到政治因素影響的層面最為明顯（Jovinelly and Netelkos, 2007: 7）。因此，我們進一步想要說明，複雜的政治因素是否影響與如何影響手工藝人的職業身分與教育？是否正是這個原因，十六世紀下半葉義大利佛羅倫斯的手工藝人，在行會制度發展成熟以後，逐漸興起擺脫行會而另行創設學院的想法？

為了說明這些問題，我們有必要釐清義大利佛羅倫斯的行會經濟及其政治作用以及手工藝行會在這個城市國家（city-state）所扮演的角色。這個歷史課題的重要性，誠如布克哈特所言：「在佛羅倫斯的歷史之中，最崇高的政治思想和最珍貴的人類發展形式相互結合。」（Burckhardt, 1995: 52）。

佛羅倫斯這個文藝復興的發源地，它的卓越聲譽來自於它全體人民以銳利的批判態



度精緻地創造出來的城邦精神，這個精神不斷地改變這個國家的政治形態，同時也不斷地描述和評論這些改變。因此，它成為近代政治理論、統計科學和歷史書寫的發源地（Burckhardt, 1995: 52-53）。受惠於這種獨立的理智和自由的精神，佛羅倫斯也是「藝術家」這個職業身分和近代「藝術學院」這個教育體制的發源地。

一個文化富饒的國家同時意味著它的經濟繁榮，佛羅倫斯的崛起正是透過它的商業發展而影響政治和文化的多元形貌。從片斷且稀少的文獻看來，中世紀初期，未見義大利商業活動復甦的跡象，甚至在西元第九世紀，大部份的商人足跡僅僅出現於義大利北部倫巴底平原的城市，諸如帕維亞（Pavia）、米蘭（Milan）、克雷莫納（Cremona）、皮雅琴察（Piacenza）和威尼斯（Venice）。直到十一世紀，隨著地中海貿易的活躍，熱那亞（Genoa）、比薩（Pisa）那普勒斯（Naples）和阿瑪菲（Amalfi）等沿海城市才開始成為重要的商業城。也就是說，在第九世紀與十一世紀期間，佛羅倫斯尚未出現明顯的商業活動，相關文獻提及當時地中海貿易的熱絡景象，幾乎還沒說到佛羅倫斯的參與，一直要到十二世紀參與比薩抵抗穆斯林海盜的戰爭，佛羅倫斯才開始加入地中海貿易的行列（Brucker, 1998: 65-67）。

佛羅倫斯既不臨海也不在平原，它的地理條件並不利於當時的商業發展。位在東側的亞平寧山系（Apennine Mountains），起伏的山丘雖然是良好的軍事防衛地形，但在當時卻使貨品運送既費力又耗時。而貫穿城市的阿諾河（Arno），並不是海洋和佛羅倫斯之間的理想航線，人為障礙、沙土沈積以及水流的季節性變化都影響河流的交通（Brucker, 1998: 66-67）。

雖然沒有海岸與平原城市的地理優勢，佛羅倫斯居民還是能夠善用原有的自然資源來發展經濟。他們利用阿諾河充沛的水量來清洗進口的羊毛原料，然後以複雜的技術加工製成高級羊毛布料。這個新興行業在十三世紀急速發展，需要大量的勞動力，因此從鄉村移入佛羅倫斯的人口遽增，而這個行業的相關行會也紛紛設立。

新興的行會包括，羊毛商行會（Arte della Lana）、羊毛加工行會（Arte di Calimala）、銀行金融行會（Arte di Cambio）、律師和公證人行會（Arte di Giudici e Notai）、精緻紡織行會（Por Santa Maria）。這些大型且富裕的行會，影響佛羅倫斯的經濟生活與政治生活最為顯著（Brucker, 1998: 68, 118）。至於當時佛羅倫斯從事繪畫、雕塑和建築工作的勞動者，他們被視為工匠，多數以金工匠的技能（goldsmiths）來訓練，沒有建立特定的行會，而是隸屬於跟工作材料相關的行會，雕塑勞動者參加石材與木材工藝師傅行會（Arte dei



Maestridi di Pletrae e Legname)，繪畫勞動者參加醫生與藥師行會（Arte dei Medici e Speciali）（Brucker, 1998: 68, 102；Levey, 1998: 35）。

自第九世紀神聖羅馬帝國（Holy Roman Empire）成立以來，義大利半島的政治便處於教皇政權和世俗政權鬥爭的狀態，兩股勢力各有黨派的支持，因此，十一世紀後期，出現支持皇帝的吉貝林派（Ghibellines）與支持教皇的貴爾甫派（Guelphs）。佛羅倫斯的吉貝林派多數是富裕的商業大家族，貴爾甫派則主要是封建地主和貴族，直到十四世紀，貴爾甫派又分裂為支持教皇的黑黨與反對教皇的白黨（Brucker, 1998: 32, 117-121; Levey, 1998: 18）。

新型態的經濟影響了城市發展與社會變動，從鄉村湧入城市的人口變化也造就了城市自治公社（urban commune）的出現。這是義大利從十一世紀至十二世紀最重要的政治發展，取代了自九世紀加洛琳帝國（Carolingian Empire）解體以來統治義大利半島的傳統權力，成為北部義大利和部分地區典型的政治組織（Brucker, 1998: 109）。十二世紀佛羅倫斯早期城市自治公社由貴族和少數商人階級組成，成員選出領事（consuls）來治理城市。市民期待能夠經常參與審議公社領事決議之前的事務，包括公共秩序、軍事外交、稅務徵收和商業活動管理等等事務。一二〇〇年，城市自治公社改變各項行政職稱，將領事改稱為執政總督（Podestà）（Brucker, 1998: 112）。

佛羅倫斯吉貝林與貴爾甫之間派系衝突激烈，政權更迭頻繁。從一二五〇年到一二六〇年，羊毛相關行業的行會聯合其他行會建立第一人民政府（Primo Popolo）。在佛羅倫斯的歷史中，這是首次由貴族以外的市民階級取得城市自治公社的政治主導權（Brucker, 1998: 68, 113, 117）。行會政治力量持續擴張。一二八二年，除了大型且富裕的上等行會之外，屠宰、鞋匠、石匠和木匠以及鐵匠之類的中等行會也都各有代表能夠參與政治（Brucker, 1998: 34-35, 132, 248）。做為政治機構，這些行會也容納跟行業無關的成員，例如貴族身分的但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）加入醫生與藥師行會，以獲得參與政治的社會身分（Brucker, 1998: 115）。布克哈特認為，黨派鬥爭造成的政治變化足以說明佛羅倫斯優越的批判精神（Burckhardt, 1995: 52）。

這股優越的批判精神同時表現於文化藝術的領域，譬如，行會經濟的政治作用亦表現在佛羅倫斯建築的輝煌成就中。十三世紀最後的十餘年間，整座城市各處都有大型建築工程的興建、街道橋樑的鋪設、教堂新建築的擴建。例如，道明會新聖母聖殿（Dominican Santa Novella）與方濟會聖十字聖殿（Franciscans Santa Croce）的擴建，以及聖若望洗禮



堂 (Baptistry of San Giovanni) 外部大理石裝飾。此外，當權的行會政府也委託建造新建築，例如象徵佛羅倫斯自治精神的首席執政廳 (Palazzo dei Priori)，也就是後來所稱的舊宮 (Palazzo Vecchio) (Brucker, 1998: 249)。

城市翻新工程彰顯了新興階級的權力與市民階級的審美品味，行會透過壟斷與競賽的方式來支持個別的手工藝人。一四〇一年，羊毛加工行會 (Arte di Calimala) 贊助聖若望洗禮堂東側青銅門的裝飾工程，邀請吉貝提 (Lorenzo Ghiberti, 1378-1455) 和布魯內萊斯基 (Filippo Brunelleschi, 1377-1446) 參與競爭。他們兩人提出參與競爭的作品⁵難分軒輊，行會 34 位評審裁定由他們兩人共同執行工程。但是，布魯內萊斯基拒絕這個裁定，於是由吉貝提取得裝飾工程與獲勝的名聲 (Jovinelly and Netelkos, 2007: 7; Levey, 1998: 82-83, 117)。

行會發起的競賽，引起手工藝人之間潛在或公開的競爭，這樣的做法表面上是民主的，但手工藝人仍需依照贊助人的要求去執行，因而行會的壟斷限制了創新的審美價值之開展。然而，吉貝提和布魯內萊斯基之間這個競爭，仍然呈現出從中世紀晚期藝術過渡到文藝復興時期藝術的一個轉折；因為，無論他們站在哪一種創作立場，這種競爭使得創作者特別強調自己的個人精神，依照自己的主觀觀點來發展作品特色。也因此，吉貝提得以將自己的肖像標示在洗禮堂的門口浮雕上面，而跟他處於競爭關係的布魯內萊斯基，也能拒絕行會裁定，並前往羅馬造訪古代遺址，追尋自己熱中的古典精神。

照道理說，基於行會對建築與裝飾工程的贊助，無論是頗負盛名的師傅或者是默默無名的工匠，都能夠受惠於行會而維持生活。但是，根據十五世紀的財產清冊 (castasto) 顯示，雖然富有的行會和家族透過整個城市的建設計畫來支持大批的工匠，大多數的工匠仍然非常貧窮 (Brucker, 1998: 96)。

因此，值得我們進一步探討，手工藝工匠個人的職業身分意識的覺醒以及他們困窘的現實生活，是不是影響他們開始著手創設藝術學院這個新體制的原因？而且，日後佛羅倫斯的藝術學院 (Accademia del Disegno) 的設立，是不是就是為了取代手工藝行會制度？為了釐清這兩個問題，我們詳細說明佛羅倫斯藝術學院的設立緣起。

5 這兩件作品名稱都是《犧牲以撒》(Filippo Brunelleschi, Sacrifice of Isaac, bronze relief, 45 x 38 cm; Lorenzo Ghiberti, Sacrifice of Isaac, bronze relief, 45 x 38 cm)，目前並排展示於佛羅倫斯巴傑羅美術館 (Muse Nazionale del Bargello)。



三、Accademia 與 Disegno：佛羅倫斯藝術學院的詞源及其歷史意涵

法國思想家傅柯 (Michel Foucault) 曾經這樣比喻：「事物的名稱象徵了事物的形象，就好像力量象徵了獅子的身體，尊貴象徵了老鷹的眼睛 (Foucault, 1973: 36)。」在近代社會，Academy 這個字象徵著學術研究與知識傳遞的場所，但它的定義是如何產生的？而這個字，又是如何跟藝術發生連結而產生了「藝術學院」這個名詞與機構？我們認為，Academy 這個字的辭意變遷，應該能夠幫助我們釐清它所蘊含並且持續變化的各種意義與基本精神。

Academy 源自於古希臘文 *Ἀκαδημία*，原來指的是雅典西北部的一個地名，柏拉圖曾在附近講學，雅典人因此將追隨柏拉圖思想的群體稱為 *academy*，更廣泛的意義則用來指稱柏拉圖學派 (Pevsner, 1973: 1)。根據普林尼 (Pliny the younger) 的記載，羅馬共和晚期的哲學家西塞羅 (Marcus Tullius Cicero) 也曾經將他的鄉間宅邸稱為 *academy* (Pevsner, 1973: 2)。於是，*academy* 被賦予了哲學的精神，或者被用來指稱一種具有知識意涵的物理空間。

十四世紀以前，義大利人尚未展現出對古代文化強烈而普遍的熱情。這種熱情，必須以市民生活做為基礎，讓貴族與擁有自治權的市民階級 (*burgher*) 從平等的立足點出發，參與學習文化，創造兼具文化與休閒的社會生活，建立可以展現出文化熱情的社會條件 (Burckhardt, 1995: 114)。進入十四世紀，正是在這樣社會條件，佛羅倫斯能夠被譽為文藝復興的搖籃。崛起於行會經濟的梅蒂奇家族，從老柯西莫 (Cosimo the Elder; Cosimo de' Medici, 1389-1464) 的時代開始，具體展現出對古代哲學的熱情。

一四三八年與一四三九年間，拜占庭首府君士坦丁堡的希臘學者阿爾吉羅布洛斯 (Johannes Argyropulos, 1415-1487) 曾經前來義大利佛羅倫斯商討教會統一事宜。一四五九年，老柯西莫再次邀請阿爾吉羅布洛斯前來佛羅倫斯講學，掀起了柏拉圖思想研究的熱潮，從而 *academy* 一詞也隨之蔚為風潮 (Pevsner, 1973: 1)。日後，阿爾吉羅布洛斯的弟子費奇諾 (Marsilio Ficino, 1433-1499) 也同樣受到老柯西莫的敦聘與禮遇，並被贈與了位在卡雷吉 (Careggi) 的一座鄉間別墅，讓他做為鼓吹柏拉圖思想的聚會場所，而這座別墅也就是後人所稱的柏拉圖學院 (Accademia Platonica) (Burckhardt, 1995: 139; Pevsner, 1973: 2-3)。基於這個典故，梅蒂奇家族開創了一個將柏拉圖學派的哲學精神與



具有知識意義的鄉間別墅空間結合起來的傳統，並賦予 *academy* 一詞兼具抽象思想與具體空間的意涵。

這個不具政府色彩的柏拉圖學院，可以沒有拘束地討論問題與研究問題，既散播自由風氣，也使得 *academy* 成為時髦字眼，成為博學的象徵，被用來稱呼各種新興的社會組織，成為當時社會的一種文化交流的新形式 (Pevsner, 1973: 3-4)。這種文化交流的新形式，造就了優雅高尚的談吐與寫作風氣以及注重哲學精神的生活態度 (Pevsner, 1973: 8)。逐漸地，這個風氣發展成為教育觀念，而應運而生的佛羅倫斯學院 (Accademia Fiorentina) 便是一個典型。日後，學院也從民間的私人組織轉變成為官方的教育機構 (Pevsner, 1973: 6, 11)。一五四〇年，柯西莫一世 (Cosimo I de' Medici, 1519-1574) 直接介入學院事務，目的在於強化義大利語以抗衡拉丁語，建立語言法規 (Barzman, 2000: 27-28; Pevsner, 1973: 14-15)。

自從柯西莫一世介入學院事務，*academy* 開始建立明文規章，規定各項職務的人數及其遴選辦法，進而透過會議制度與行為準則，規範學院成員 (Pevsner, 1973: 13)。從此，*Academy* 已經浮現現代學院觀念的初期輪廓。如今我們提到學院，往往指的就是這種皇家或官方成立以推動科學或藝術的機構 (Pevsner, 1973: 14)。其中，佛羅倫斯的藝術學院 (Accademia del Disegno) 便是一所公立的藝術學校，成為現代藝術學校的原型 (Pevsner, 1973: 42)。

佛羅倫斯這所學院以 *disegno* 命名為藝術學院 (Accademia del Disegno)，並非只是素描學院 (Academy of Drawing) 或設計學院 (Academy of Design)，雖然 *disegno* 也可以翻譯為素描和設計。因為，文藝復興時期，*disegno* 一詞的意涵遠大於素描或設計，具備了涵蓋整個藝術創作領域的多重意涵。

這個詞彙反映了十六世紀義大利佛羅倫斯的藝術生產與藝術知識的理論觀點與視野，並被用來跟手工藝和機械技術做出區別 (Barzman, 2000: 145; Goldstein, 1996: 14)。這時，藝術已經被理解為一種知識，它的知識形式與學習方法也已涉及其他知識，已經突顯出獨特的專業條件。因此，*Disegno* 一詞不但是藝術知識論的建構準則，也是藝術家職業身分認同的專業象徵。

Disegno 首先意指素描，仍然是藝術創作的基礎。吉貝提在《評論》(Commentarii) 一書中提到，素描 (*disegno; drawing*) 是繪畫和雕塑的基本原理 (Barzman, 2000: 148)。達文西 (Leonardo da Vinci, 1452-1519) 也認為，繪畫就是 *disegno*；缺少 *disegno*，所有



的科學都無法成立 (Pevsner, 1973: 30)。米開朗基羅 (Michealangelo, 1475-1564) 告訴學徒，不要浪費時間，必須努力描繪 (disegno)，描繪作品、模特兒、自然或想像，disegno 被理解為一種基礎訓練，這是作品完成以前的預備狀態 (Barzman, 2000: 145)。

當時的藝術創作者關於 disegno 的說法，都想證明自己從事的是自由的技術，企圖將自己從卑微的技術 (art) 轉變為高尚的藝術 (Art)。然而，這樣的企圖單單依靠創作者是很難實現的，還需要仰賴同時代作家的幫忙。例如，但丁推崇畫家契馬布耶 (Cimabue, 1240-1302) 和喬托 (Giotto di Bondone, 1266-1337)，佩托拉特讚頌畫家西蒙尼·馬蒂尼 (Simone Martini, 1285-1344) (Kultermann, 1993: 5)。此外，在《神曲》(Divina Commedia) 一書中，但丁更創造了一個義大利文「藝術家」(artista)，稱呼畫家這個職業。他認為藝術家等同於詩人，因為藝術家能夠描繪美，彰顯神的光輝。雖然對但丁同時代的人來說，藝術家這個名稱並沒有意義，十四世紀與十五世紀仍屬罕見 (Pommier, 2008: 24-25)。

藝術家的職業身分與社會地位必定涉及政治、知識與藝術之間的權力關係。在柯西莫一世建立起來的專制政權下，佛羅倫斯學院致力於統一語言規則並提升在地語言的地位。一五四七年，佛羅倫斯哲學家和歷史學家瓦基 (Benedetto Varchi, 1502-1565) 重新討論 artista 的起源和意義，試圖說明這個詞彙源自於托斯卡尼語言，藉此指出藝術家是從事智力自由活動的專業人士 (Pommier, 2008: 26)。

藝術家這個職業名稱對於這項工作的從業人士的身分與地位之認同發生了初步的作用，而知識理論的建構也進一步提升了藝術家的地位。佛羅倫斯學院的成員除了討論語言和文學，連同對視覺藝術產生興趣，他們多數依據亞里斯多德的《詩學》，反駁柏拉圖對於詩人或藝術的貶抑，藉此提升詩人的地位同時提升畫家的地位 (Barzman, 2000: 146)。但瓦基與眾不同，他並不以《詩學》做為提升藝術家地位的核心論點，而是轉向亞里斯多德的《尼可馬斯倫理學》(Nicomachean Ethics)。在這部書的第六卷，亞里斯多德建立了人類認知的典範 (the paradigm of human cognition)，將理智的品格 (the intellectual virtue) 區分為普遍的理性 (Universal Reason) 與特殊的理性 (Particular Reason) (Barzman, 2000: 147)，前者涉及永恆的理性知識，又可細分為科學 (epistēmē/ science) 與智力 (nous/ intellect)，融合科學與智力則能探討形上學、數學以及物理學；後者涉及短暫的感性知識，只能借助規則探討個別的具體事物，屬於技藝 (technē) 的領域 (傅偉勳, 2009: 125-126)。瓦基運用亞里斯多德的典範觀念，將繪畫、雕塑與建築歸類於普遍的理性之範圍，並將它們提升到科學的位階 (Barzman, 2000: 147-148)。



佛羅倫斯藝術學院 (Accademia del Disegno) 創辦人之一的瓦薩里 (Giorgio Vasari, 1511-1574) 受到瓦基的影響，綜合柏拉圖的理想形式 (Ideal Form) 與亞里斯多德的形上學 (Metaphysics)，闡釋 disegno 的意涵 (Williams, 1997: 34)。在他的定義中，disegno 是對於掌管整個自然法則的理想形式的領悟與理解 (understanding) (Williams, 1997: 41)。他還進一步提出，disegno 結合關於普遍理想形式的知識與技能，將之描繪成為圖像。依據這個觀點，disegno 一方面涉及感官知覺的知識，另一方面是關於非物質形式的知識 (knowledge of unenmattered form)，抽象作用最終可以說明現象世界的構成 (Barzman, 2000: 149)。換言之，瓦薩里運用亞里斯多德的認知典範的觀念，陳述 disegno 從具體到抽象、從感覺到理性的連續過程，將 Disegno 從特殊理性提升到普遍理性 (Barzman, 2000: 149-150)。

政治力量把文學、語言與學院 (academy) 統合起來，成為佛羅倫斯學院。這個學院，持續扮演托斯卡尼國家語言統一運動的中心，並致力於以在地語言做為文學和科學的法定語言。瓦薩里深諳柯西莫一世對於語言的政治考量，他因而企圖以 disegno 做為藝術語言，使之具備相當於在地語言的合法性與正當性 (Barzman, 2000: 27-28)。因此，我們可以清楚指出，佛羅倫斯的藝術學院誕生於當時政治、語言和知識交織而成的體制化結構之中。

在瓦薩里籌設規劃這所藝術學院以前，手工藝相關的行會已經失去重要性，即使十四世紀畫家、雕塑家和手工藝家組成的宗教慈善團體聖路加公會 (Compagnia di S. Luca; Confraternity of St Luke) 也已經解散 (Levey, 1998: 63; Pevsner, 1973: 43-44)。米開朗基羅的弟子雕刻家蒙托爾索利 (Giovanni Angelo Montorsoli, 1507-1563) 曾經在聖母領報大殿 (Santissima Annunziata) 裡面捐贈一處墓穴，提供做為藝術家的公墓；一五六二年，為數頗眾的藝術家齊聚這個地點，參加藝術家彭托莫 (Jacopo Pontormo, 1494-1557) 的葬禮，瓦薩里藉此場合向與會者宣佈藝術學院即將成立的計畫 (Barzman, 2000: 24; Pevsner, 1973: 44)。彭托莫葬禮之後的數月，六位長期得到宮廷贊助的藝術家⁶共同起草學院規章，一五六三年一月十三日，獲得柯西莫一世的核准，成立佛羅倫斯藝術學院。學院成員的工作重點就是 disegno，從事觀念的探索與表達，而學院的主要任務就是傳授 disegno (Barzman, 2000: 29; Pevsner, 1973: 45-47)。雖然這六位藝術家都聲稱自己是改革者，但事實上他們

6 這六位藝術家分別如下：Montorsoli (1507-63)、Agnolo Bronzino (1502-72)、Francesco da Sangallo (1494-1576)、Michele di Ridolfo Ghirlandaio Tosini (1503-77)、Pier Francesco di Jacopo di Sandro Foschi (1502-67)、Giorgio Vasari (1511-74) (Barzman, 2000: 29)。



都是宮廷藝術家，他們的地位和職權都來自於柯西莫一世，受惠於統治者的資源分配；從社會關係來說，藝術家和統治者之間有著不對等的相互依存關係，因此，藝術學院這個新機構的建立並不代表藝術家已經擁有自主權，他們仍然從屬於贊助者的政治力量（Barzman, 2000: 32）。

文化政治可以說是柯西莫一世的治理術，既可以公開展示他的威權，也可以做為建構和維護國家文化認同的方法（Barzman, 2000: 24）。隨著柯西莫一世的殞落，一五七〇年代以後，佛羅倫斯藝術學院也隨之沈寂沒落，而手工藝行會制度卻依然存在。但是，藝術學院這個機構與制度並沒有因此消失，它日後卻在十七世紀的六〇年代出現在阿爾卑斯山脈以北的法蘭西，形成一個歷史更為久遠的藝術教育體制。

四、義大利藝術學院體制的法蘭西轉型

十一世紀，當行會在歐洲開始興起時，法蘭西的商業行會比手工藝行會更早出現。十三世紀，法蘭西的卡佩王朝時期（les Capétiens），史稱聖路易（Saint Louis）的路易九世（Louis IX of France, 1214-1270）任命的巴黎行政官（le prévôt de Paris）艾廷·布瓦洛（Étienne Boileau）於一二六〇年代開始編撰《職業法規》（Livre des métiers），針對行會進行登錄與管理。一三九一年頒布的相關法令明文規定，手工藝行會採取三級制，由高至低，分別為師傅（maître）、資深學徒（compagnon）、學徒（apprenti）（Schnapper, 2004: 21-22）。

西歐其他地方的手工藝行會制度大致相仿，學徒完成學習階段必須繳交一件作品，由行會決定是否能夠授予師傅證書（lettres de maîtrise）。從事繪畫與雕塑的勞動者屬於地位較低的機械技術，即使取得師傅資格仍然無法改變這樣的社會位階。然而，畫家和雕塑家一旦獲得皇室授予的特許証（charter）進入宮廷服務，他們便能夠獲得特別的待遇。這個特許的職位首次在一三〇四年出現於法蘭西，以「皇室侍從」（valet de chambre）一職聘任畫家和雕塑家（Warnke, 1993: 5; Schnapper, 2004: 116）。

文藝復興時期的歐洲，宮廷畫家擁有特權，不必按照行會規定繳稅，並享有名聲，最有名的例子就是喬托。他最初的聲望得自那普勒斯宮廷給予的特權，卻傳遍義大利各地，特別是在佛羅倫斯，讓他既享有崇高的地位，也得到城市公民的敬重（Warnke, 1993: 8）。宮廷的禮遇將藝術家的名氣帶向國際舞臺，也將他們的創作風格傳播到其他地方：喬托以及他同時代畫家風格和名氣便是因此能夠跨越阿爾卑斯山脈，到達北方，影響北



方，而日後山脈以北的藝術風格也是因此同樣影響了南方的義大利。在路易九世的胞弟查理一世（Charles of Anjou）統治義大利南部的那普勒斯王國（Kingdom of Naples）時期（Warnke, 1993: 6），宮廷的藝術活動開始將義大利和法蘭西連結了起來。

十五世紀，義大利城市日益繁榮，中產階級崛起，新興的富裕景象與生活方式激發了法蘭西君王的目光與野心，讓他們曾經想要征服義大利（Miquel, 2001: 135-140）。但是，華洛瓦王朝（les Valois）在軍事活動未能實現這個願望之後便決定改弦易轍，積極透過藝術贊助和皇室聯姻，汲取義大利的藝術經驗，為法蘭西的藝術之道鋪設了最初的基石。首先，法蘭斯瓦一世（François I, 1494-1547）邀請義大利藝術家前來建造與裝飾楓丹白露宮，⁷並創設國王首席畫家（le Premier Peintre du Roi）一職，授予優渥的酬勞（Schnapper, 2004: 32, 116）。爾後，亨利二世（Henri II, 1519-1559）與梅蒂奇家族的凱特琳·德·梅蒂奇（Catherine de Médici, 1519-1589）締結婚姻；這位曾經在佛羅倫斯吸收豐富文藝復興藝術養分的法蘭西皇后，將梅蒂奇家族熱愛藝術的傳統帶來法蘭西宮廷；一五六四年，開始建造杜樂麗宮（le Palais des Tuileries）（Ballon, 1991: 19），並將羅浮宮從原本的軍事城堡轉變為皇室宮殿。

凱特琳的長子查理十世（Charles IX）登上王位之後，提出將羅浮宮方形院（la Cour Carrée）和杜樂麗宮連結起來的計畫。一五六六年，他在方形院西南側往塞納河方向建造小長廊（la Petite Galerie），即目前羅浮宮博物館的阿波羅畫廊（la Galerie d'Apollon）。藝術史家洛瑞（Bates Lowry）認為，這個計畫應該是受到凱特琳家鄉的啟發，因為柯西莫一世也曾經提出要將烏菲茲（Uffizi）和佩提宮（Pitti Palaces）連結起來的計畫，並在一五六五年交付瓦薩里負責設計建造（Ballon, 1991: 19）。但是，法蘭西皇室這個計畫，卻因為天主教徒和新教徒之間的衝突日漸激烈，面臨宗教戰爭（Guerres de Religion）的持續動盪，只好擱置，直到波旁王朝（les Bourbones）的亨利四世（Henri IX, 1572-1610）才得以完成。從這個計畫的提出與完成，我們可已清楚看出，法蘭西正在引進義大利的藝術經驗。

義大利藝術經驗對於法蘭西皇室的影响，持續在波旁王朝時期發生作用。亨利四世第二任妻子瑪麗·德·梅蒂奇（Marie de Médici, 1575-1642）也是來自梅蒂奇家族。這位皇后應該是受到祖父柯西莫一世文化政治的薰陶，善用藝術圖像樹立政治權力的合法性

7 這些義大利藝術家分別為：Andrea del Sarto（1486-1530）、Rosso Fiorentino（1495-1540）、Francesco Primaticcio（1504-1570）、Nicolo dell'Abate（1510-1571）。



與權威性。著名的案例就是，她主張興建盧森堡宮（Palais du Luxembourg），並邀請法蘭德斯畫家魯本斯（Peter Paul Rubens, 1577-1640）完成總計 24 件巨型油畫，一方面裝飾盧森堡宮的廳室牆面，⁸另一方面卻是套用古代寓言，描繪與頌揚她自己 and 亨利四世的豐功偉業。同樣的，亨利四世的大巴黎計畫中藝術建設也是輝煌奪目，在他被刺身亡之前，他也曾經大規模地將巴黎改造為文化與外交活動的首都：一五九五年，羅浮宮開始興建大長廊（la Grande Galerie）；一六〇八年，繼而將大長廊東側廳室提供給皇室藝術家做為居所與工作室（Ballon, 1991: 27, 47; Schnapper, 2004: 28-29; Richefort, 1998: 23）。

義大利藝術經驗對於法蘭西的影響，與其說是文化移植，毋寧說是刺激啟發，更可以說是融合轉化（Miquel, 2001: 154）。波旁王朝的路易十四繼承並發揚這項傳統，他站在過去歷代國王建立的基礎上，透過絕對王權，轉化地創造了具有法蘭西民族精神的藝術風格。在這個轉化創造的過程中，法蘭西皇家繪畫與雕塑學院發揮了重要的功能，並且做出了偉大的貢獻。

我們曾經說明，「學院」（academy）一詞在文藝復興時期的義大利已經成為知識權威的象徵，而梅蒂奇家族柯西莫一世也曾運用這個象徵提升和統一語言。相同的思維邏輯，當這個藝術經驗越過阿爾卑斯山脈進入法蘭西，這個山脈北方的民族也是結合專制政治與學院制度為一體，運用於藝術體制，鞏固法蘭西的民族認同。

相較於義大利，法蘭西皇室更為積極強勢。路易十四的父親路易十三在紅衣主教李希留（Cardinal de Richelieu, 1624-1642）的輔政下，早在一六三四年就已創立了法蘭西學院（Académie Française），制定語言、文學和戲劇的規範與標準。它的基本信條即是學術與文藝都要有標準、有法則並且要服從權威（朱光潛，2013：192）。最初，中央集權的力量作用於語言和文學，而在路易十四的時代，則又擴張到繪畫、雕塑、音樂、舞蹈、建築。⁹但值得注意的是，學院機構與制度的建立並沒有讓法蘭西停止前往義大利汲取古典經驗。一六四八年法蘭西皇家繪畫與雕塑學院成立之後，一六六六年法蘭西皇室又在羅馬設立羅馬法蘭西學院（L'Académie de France à Rome），提供年輕的皇家藝術家汲取古代藝術精華以及當時義大利的藝術潮流。

8 這 24 件作品目前展示於羅浮宮博物館北翼的李希留廳（Aile Richelieu）二樓 18 號展廳。

9 一六六一年設立皇家舞蹈學院（l'Académie Royale de Danse），一六六三年設立皇家銘文與文學院（l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres），一六六六年設立皇家科學院（l'Académie Royale des Sciences），一六六九年設立皇家音樂學院（l'Académie Royale de Musique）以及一六七一年設立皇家建築學院（l'Académie Royale d'Architecture）（Pevsner, 1973: 89）。



歷來北方藝術家無論是皇室藝術家或行會藝術家，一直就有前往義大利學習的風氣與傳統。甚至，一五六三年佛羅倫斯藝術學院成立之後，聲名遠播，即使已有地位的威尼斯藝術家¹⁰也曾聯名寫信要求成為學院成員（Pevsner, 1973: 49）。雖然佛羅倫斯藝術學院從一五七〇年代之後便已沈寂，這種藝術教育體制的風潮並未持續發展，但是它的創始成員之一祖卡里（Federigo Zuccari, 1539-1609）卻帶著藝術學院的理想初衷與改革理念來到羅馬，一五九三年得到紅衣主教費德里戈·波羅梅奧（Federigo Borromeo）大力支持，以聖路加公會做為基礎，成立了聖路加學院（Accademia di S. Luca）（Pevsner, 1973: 59-60）。而日後，這個以學院做為名稱的行會，卻跟法蘭西畫家之間發生了深厚的淵源，並且影響了法蘭西藝術學院制度的開展。例如，法蘭西皇室畫家西蒙·弗埃（Simon Vouet, 1590-1649）曾於一六二四年至一六二七年間前往羅馬遊學，這個期間他曾經獲選為聖路加學院的院長（Allen, 2003: 90）；弗埃同時代另一位長期居住羅馬的法蘭西的畫家尼可拉·普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）也在一六五八年被提名為院長；此外，曾任羅馬法蘭西學院首任院長的夏爾·艾哈（Charles Errard, 1606-1689）也在一六七二年出任該院院長（Pevsner, 1973: 66）。

這些紀錄固然說明了法蘭西與義大利在政治、文化和藝術的層面曾經發生深厚的淵源，但是由於年代已久，歷史研究目前並無確切的史料與文獻可以釐清當時義大利藝術學院移植到法蘭西的詳細過程。但是，我們可以確定，法蘭西的繪畫與雕塑的勞動者也曾面臨佛羅倫斯這類勞動者曾經發生的身分認同的問題，他們都想證明自己的創作實踐是自由的藝術。只不過，藝術家身分認同的問題在法蘭西卻是處於更為複雜的政治鬥爭之中。

自從法蘭西國王設置皇室畫家的職稱以來，便已經造成這種享有特權的畫家與手工藝行會之間的嫌隙。手工藝行會的師徒制度向來符合當時社會的法律，行會學徒完成學習階段，必須繳交一件作品並經由審查之後始能獲得師傅執照，行會授予師傅執照也需經過巴黎法院（le Châtelet）的認證才具有法律效力。但是，法蘭西國王授予皇室畫家特權，他們不必遵守行會規定，不必繳稅，甚至無須繳交取得師傅認證的作品。一六四三年，紅衣主教李希留學生馬扎漢（Mazarin, 1602-1661）擔任首相，輔佐年僅四歲的路易十四，當時法蘭西戰事不斷，國庫空蕩，他為了開拓財源，於是提高稅賦，這個舉動引起百姓不滿（Miquel, 2001: 198），也導致長期行會對於皇室畫家特權的不滿一併爆發。

10 這些藝術家有：Titian, Tintoretto, Palladio, Giuseppe, Salviati, Danese Cattaneo, Zelotti



稅務問題使最高法院 (le Parlement) 和國王之間的權力鬥爭浮上檯面。最高法院是卡佩王朝菲力四世 (Philippe IV le Bel, 1268-1314) 時期設計的行政組織之中的一個機構，法官由國王任命。然而，亨利四世時期，財政大臣蘇利 (duc de Sully, 1559-1641) 為了開闢新的財源，針對擔任司法或財政職務的王室官員徵收「官職稅」(la Paulette)，遂使這些官職成為買賣，資產階級或小貴族可以藉由買官而取得權力，並透過權力維護行會的利益 (Miquel, 2001: 106, 183, 206)。馬扎漢提高各種稅賦之中的一項便是擴大官職稅的徵收，要求王室官員必須預付四年的保證金，巴黎最高法院 (le Parlement de Paris) 反對這種課稅制度，因而在一六四八年爆發了歷史記載的投石黨亂 (la Fronde) (Miquel, 2001: 198-199)。¹¹

投石黨亂爆發的前幾年，行會便已展開攻擊行動。一六四五年行會師傅翁托安·德·鐵希安 (Antoine de Thérine) 授予羅宏·勒維斯克 (Laurent Levesque) 和尼可拉·貝洛特 (Nicolas Bellot) 兩位畫家師傅文憑，但這項資格與認證卻被巴黎法院撤銷。法院向來與行會關係親近，因此法院撤銷兩位畫家的師傅認證的舉動突顯了行會對於皇室的攻擊態度，因為這兩位畫家同時兼具皇室畫家的身分而造成行會的敵意 (Schnapper, 2004: 119)。一六四六年，行會師傅更進一步要求法院限縮皇室畫家的人數，並限制他們不得承接私人贊助與教會委託 (Pevsner, 1973: 83)。這些事件可以說明，行會師傅對於皇室畫家的攻擊應該是促使皇室勢力積極籌設法蘭西皇家繪畫與雕塑學院的原因之一。

此外，法蘭西皇家繪畫與雕塑學院得以成立的另一個原因，則是當時地位日益提高的畫家和雕塑家已經無法忍受他們自己的身分跟手工藝人的身分混淆在一起 (Schnapper, 2004: 123)。就如同一五六三年佛羅倫斯藝術學院成立的時候，瓦薩里參照佛羅倫斯學院的模式，也是想要借助官方力量建立一個新的藝術機構，轉變長期以來畫家、雕塑家和建築家低下卑微的社會地位，從機械的技術提升為自由的藝術。

五、法蘭西皇家繪畫與雕塑學院的藝術與政治

法蘭西皇家藝術學院受到義大利影響，畫家夏爾·勒·布漢 (Charles Le Brun, 1619-1690) 的影響極鉅。

夏爾·勒·布漢曾經在西蒙·弗埃的工作坊短暫學習，而後因為掌璽大臣賽居耶

11 高等法院的法官、大領主、農民和下層人民對執政者新稅制不滿而進行的反抗行動 (Miquel, 2001: 198)。



(Chancelier Séguier)的青睞而得到獎助金，一六四四年前往羅馬遊歷與學習(Allen, 2003: 126-127)。在羅馬的這段期間，他與普桑往來密切，同時獲得教皇烏爾班八世(Pope Urban VIII)的授權而能夠親眼看到教皇藏品並臨摹古代傑作與文藝復興大師原作(Richefort, 1998: 43-44)。羅馬的藝術經驗影響勒·布漢的創作，而羅馬的藝術學院也引他起加入跟行會對立的行列。由於聖路加學院在教皇烏爾班八世的改革之下，重建了藝術學院高於低階手工藝的優勢。各種因緣際會，他在一六四六年返回巴黎時，隨即加入皇家繪畫與雕塑學院的籌設計畫(Schnapper, 2004: 122)。

這個籌設計畫以皇室藝術家為核心，¹²並由一位有影響力及有品味的國家參事(conseiller d'État)馬丁·德·夏莫瓦(Martin de Charmois)負責執行(Pevsner, 1973: 83; Richefort, 1998: 229; Schnapper, 2004: 123)。一六四八年一月二〇日德·夏莫瓦向年輕的國王路易十四呈交皇家繪畫與雕塑學院設立請願書，獲得攝政母后與馬扎漢允諾，二月一日舉行成立大會(Pevsner, 1973: 85)。然而，五月爆發投石黨亂，攝政母后帶著年幼的國王離開巴黎避難，直到一六五二年投石黨亂平息，國王才返回巴黎(Miquel, 2001: 201)，導致剛成立的皇家繪畫與雕塑學院難以發展，但也是這場投石黨亂造成路易十四採取專制主義並採取積極干預的態度涉足藝術領域，從而使得此一學院成為一個彰顯專制政權的藝術機構。

皇家繪畫與雕塑學院甫一成立，站在對抗立場的行會師傅以西蒙·弗埃為首也開辦了一所名為巴黎聖路加學院(l'Académie de St Luc)，¹³但其實它是一個以學院為名的行會(Pevsner, 1973: 86)。行會師傅們意識到 academy 字詞的效用，但皇家繪畫與雕塑學院則將 academy 一詞的效用與藝術教育真正結合起來，也就是學院等同於自由的藝術。因此，皇家繪畫與雕塑學院強調以建築、幾何、透視、數理、解剖、天文和歷史等知識作為學院的藝術家教育之核心課程(Pevsner, 1973: 84)。

一六六一年馬扎漢去世，已經成年的路易十四開始掌權。投石黨亂而離開巴黎的避難經驗，讓這位國王認識到權力分散對王權的威脅，於是他獨攬大權統治一切。對內，他重整政治勢力，收編貴族，把他們變成侍從，鞏固教會結構，以君權神授說合理化絕

12 核心成員有: Jacques Sarazin, Juste d'Egmont, Michel Corneille, Louis Testelin, Henri Testelin, Charles Le Brun, François Perrier, Sébastien Bourdon, Charles Beaubrun, Henri Beaubrun, Laurent de La Hyre, Gérard Van Opstal, Simon Guillain, Les miniaturists Hanse et Louis I Du Guernier, Chares Errard, Simon Guillain, Eustache Le Sueur (Schnapper, 2004: 123-126)。

13 聖路加的義大利文是 S. Luca 而法文是 St. Luc。為了避免跟一五九三年羅馬設立的聖路加學院(Accademia di S. Luca)混淆，本文在此翻譯為巴黎聖路加學院。



對君權的統治。對外，他建立現代化軍隊，樹立國威，提升工藝生產，拓展海外貿易(Miquel, 2001: 205-215)。他採行的政策，無論對內或者對外，都明確運用藝術，具體形象化他的政績。而這個治理方法的構想與執行的靈魂人物則是皇室要臣柯爾貝(Jean-Batiste Colbert, 1619-1683)。

柯爾貝原來擔任馬扎漢的財務總管，一六六一年受命擔任路易十四的財政大臣，同時擔任皇家繪畫與雕塑學院的副院長(Vice-Protector)(Miquel, 2001: 207; Schnapper, 2004: 142)。他採行重商主義的經濟政策，鼓勵手工藝生產，促進國內經濟和海外貿易，透過嚴謹精巧的財務政策，逆轉過去惡劣的財政狀態，並將經濟與財務治理的方法落實到學院經營，使其體制化。對柯爾貝而言，藝術之所以有用，因為它能夠為國王增添光彩(Burke, 1992: 49)。體制化的過程需要誘因而實現，於是他頒佈法令，賦予學院成員權威性的頭銜；一六六三年，皇家繪畫與雕塑學院修訂章程，賦予該學院成員和法蘭西學院四十位具備不朽者(les immortels)¹⁴尊榮的院士享有同等權利(Pevsner, 1973: 87)。這項優越地位，使繪畫與雕塑完全擺脫了長期以來階層分類的固有模式，它們不再被視為機械的技術，而被提升為自由的藝術和高尚的藝術。

皇家繪畫與雕塑學院的生產與教學必須符合柯爾貝的政治目標，學院的人選作品收為皇室的典藏，樹立法蘭西藝術典範。除了基礎的素描教學，學院必須舉辦幾何學、透視學和解剖學的講座(Pevsner, 1973: 92)。此外，學院必須於每個月的第一個星期六舉行討論會(les conférences)，針對藝術作品進行討論和評價。一六六七年，皇家編年史官菲利比安(André Félibien)主辦第一次學院討論會，將論文集編輯成書並撰寫序文，序文中他聲明：「討論會的目的是為了教導年輕人朝向繪畫藝術，因此有必要將他們的作品展示於造詣更高的前輩面前，進行公開討論，去理解如何讓作品達到完美境地。討論會上，每一個人都能自由說出對於作品的感受，審視一個主題的所有成分。透過不同的意見，可以發現更多可以成為規律和準則的事物。」(Mérot, 2003: 47)當時在序文中，菲利比安也強調過去已經存在的繪畫「門類階級」制度(l'hiérarchie des genres)的權威性，強調歷史畫的優越性，認為這個門類階級制度是透過論證、理論與實踐而建立，能夠具體實現藝術的完美(Mérot, 2003: 44, 51)。這個論點，把再現國王英勇事蹟的繪畫和雕塑推上一個極致的巔峰，它既榮耀了國王，也成就了自己的崇高地位。

柯爾貝建立公開集會的制度，讓學院能夠持續呈現官方藝術的實踐，同時對藝術進

14 「不朽者」這個詞採用朱光潛的中譯(朱光潛, 2013: 192)。



行監督和控管 (Crow, 1985: 33)。學院另一個公開集會的制度則是展覽。¹⁵這兩種制度最終目的，便是為了建構理論，確立法則。柯爾貝主政期間，藝術理論成果豐碩，菲雅·德·尚布黑 (Fréart de Chambray) 於一六六二年發表《完美繪畫的理念》(Idée de la Perfection de la Peinture)，菲利比安於一六六六年發表《論古代和現代卓越畫家生平與作品》(Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes)，德·菲努瓦 (Charles-Alphonse Du Fresnoy) 的拉丁文詩篇《論畫藝》(De arte graphica) 於一六六七年由德·皮樂 (Roger de Piles) 翻譯成法文出版 (Fontaine, 1909: 17)，貝洛里 (Giovanni Pietro Bellori) 於一六七二年發表《現代畫家和雕塑家生平》(Vite de' pittori, scultori e architetti moderni) 獻給柯爾貝。這些著作的主要精神是在延續義大利文藝復興時期藝術的理論，並進一步延伸於個別藝術家作品的討論，而這些理論觀點也會成為學院討論會 (Conférence) 針對藝術作品進行解析與評價的依據或參考 (Pevsner, 1973: 93)。

一六六七年的討論會，學院提出九篇論文，¹⁶這個時期的理論強調理性思維，特別是普桑的繪畫觀點。法國藝術理論史家封登 (André Fontaine) 在《法國的藝術理論》一書曾經詳細詮釋普桑的理性觀念，他說對於普桑而言：「理性，就是批判的意識，就是哲學的精神，它不是著重於表象，而是致力於穿透現實」。¹⁷理性 (la raison) 就是邏輯 (la logique)、清晰 (la clarté) 和良知 (le bon sens) 的同義詞 (Fontaine, 1909: 11)，而在繪畫的工作中，素描 (線條) 是實踐理性的首要技法，而色彩則只是不完善的感官愉悅。從一六七一年到一六七七年的討論會，開始出現關於色彩的作用之不同觀點與主張，於是學院內部形成兩派論點，一派支持線條，另一派則支持色彩，也就是史稱的「線條與色彩之爭」(La querelle du coloris)。

誠如菲利比安對於討論會的闡釋：「透過不同的意見，可以發現更多可以成為規律和準則的事物。」(Mérot, 2003: 47) 學院內部的爭論同時也創造出新的理論，而建構理論

15 一六六三年皇家繪畫與雕塑學院修訂章程，章程第二十五條規定學院每年應集合會員展示其作品，一六七七年學院首次舉行展覽，一七二五年以後的展覽固定在羅浮宮的「方形沙龍」(Salon Carré) 舉行，從此「沙龍展」(Le Salon) 成為學院展覽的專有名稱。這個官辦的展覽攸關藝術家的聲譽，即使在法國大革命以後皇家繪畫與雕塑學院被廢除，「沙龍展」依然是藝術家的藝術聖殿 (Crow, 1985; Lemaire, 2004; 劉碧旭, 2015)

16 四篇討論普桑的作品，兩篇討論拉斐爾的作品，一篇討論古代雕塑拉奧孔 (Laocoon)，一篇討論提香 (Titien) 的作品，一篇討論委羅內塞 (Véronèse)。

17 原文：la raison, c'est le sens critique, l'esprit philosophique qui ne s'en tient pas aux apparences, mais fait effort pour pénétrer la réalité. 出自封登 (André Fontaine) 《法國的藝術理論》(Les Doctrines d'Art en France: Peintres, Amateurs, Critiques, De Poussin à Diderot), Paris: H. Laurens, 1909, p. 11.



的這項工作也明顯地區隔了皇家繪畫與雕塑學院和行會之間的差異。但是，學院紀律和知識生產隨著柯爾貝的辭世開始鬆懈，到了十八世紀中葉，學院的另一種公開集會「沙龍展」(le Salon) 又掀起一波改革學院的聲浪，這一次藝術知識的生產從學院內部到學院外部，因而刺激藝術評論的興起。¹⁸

總而言之，法蘭西皇家繪畫與雕塑學院綜合了十六世紀下半葉佛羅倫斯藝術學院和羅馬聖路加學院的架構而成立，它雖然不是藝術學院的發明者，但卻是使藝術學院制度趨於完備的奠基者。義大利的藝術學院成立不久便倒退為臨時性與半私人性的學校 (Pevsner, 1973: 96)，而法蘭西皇家繪畫與雕塑學院則是透過章程和法律建立學院組織，透過基礎教學講座和討論會落實藝術家教育，讓各種藝術理論的建構與藝術潮流之間發生交互作用，從而以公開的展覽活動，呈現法蘭西民族文化和藝術家的身分認同。雖然這個藝術學院體制化的初期曾經經歷專制政治而奠定基礎，但是它整個體制的系統化所建立的模式，卻成為近代西方國家藝術學院設立的原型。

六、結語：藝術學院體制的回顧與前瞻

自從法蘭西皇家繪畫與雕塑學院成為藝術教育機構的原型，歐洲國家紛紛成立藝術學院。一六九七年，普魯士成立柏林藝術學院 (Akademie der Künste)；一七〇五年，奧地利成立維也納藝術學院 (Akademie der bildenden künste Wien)；一七五二年，西班牙成立馬德里費南多藝術學院 (Academia de S. Fernando)；一七五五年，那普勒斯皇家藝術學院 (Accademia di Belle Arti di Napoli) 成立；一七五六年，威尼斯藝術學院 (Accademia di Bellw Arti di Venezia) 成立；一七七六年，米蘭藝術學院 (Accademia di Bellw Arti di Brera) 成立。直到一七九〇年，歐洲各地已經設立了 100 多家公立藝術學院 (Pevsner, 1973: 119, 122, 141, 142)。

然而，在歐洲國家熱中成立官方藝術學院的時代潮流中，仍然出現許多不同於學院體制的現象與藝術思潮。首先，縱使官方藝術學院的設立已勢不可擋，許多學院藝術家

18 一七四七年德·聖彥 (La Font de Saint-Yenne) 發表一篇名為《法國繪畫幾個導因的反省》(Réflexions sur quelques causes de l'état present de la peinture en France) 諷刺皇家繪畫與雕塑學院，因而惹惱學院藝術家。啟蒙運動領導人之一的狄德羅 (Denis Diderot) 於一七五九年在一七八一年之間針對沙龍展與作品撰寫評論。德·聖彥和狄德羅並非體制內的成員，他們都是從學院外部對沙龍展提出批評，日後被視為藝術評論的興起 (Crow, 1985; Lemaire, 2004; 劉碧旭, 2015)。



例如布雪 (François Boucher)、提耶波羅 (Giovanni Battista Tiepolo) 和大衛 (Jacques-Louis David)，他們開設的私人工作室的藝術家訓練方法仍然類似於中世紀的工作坊 (Pevsner, 1973: 216)。這個現象顯示，藝術學院體制仍然無法完全壟斷與限制藝術家培養與發揮創造力的社會條件。至於藝術思潮方面，正值官方藝術學院體制日漸普及的同時，歐洲浪漫主義思潮也正興起，強調天才與靈感，標榜主觀的個人主義。於是，當時將情感與想像力視為核心藝術創造力的浪漫主義藝術家，便站到標榜理性主義的藝術學院的對立面。不同於學院藝術家追求身分認同，他們追求藝術創作的自主性，強調藝術創造力的自由。進一步，在現代國家朝向民主制度發展的過程中，藝術學院體制也開始被賦予公共藝術教育的角色與功能，而君主政治時期的藝術學院體制也已受到挑戰。新時代的新觀念與新價值在在都衝擊著它的定義與價值，因此，透過歷史脈絡理解它的原型與演變，便同時兼具回顧與前瞻的意義。

就回顧的意義而言，在歐洲藝術學院體制的發展過程中，我們首先看到從中世紀手工藝行會邁向官方藝術學院的艱難步履，從而在另一個時代我們又看到反對藝術學院體制的新興思潮。後浪試圖覆蓋前浪。這個過程可以說明，每一個時代藝術家都會因為不同的社會條件而發展出不同的社會實踐，有的時候既要提出身分認同的主張，有的時候也要強調藝術創作的自主性。

最初，文藝復興時期的藝術家之所以想要擺脫手工藝行會，便是為了將自己的社會位階從機械的技術提升為自由的技術。當時，城市的興起以及新興經濟條件鼓舞了被視為手工藝勞動者的階級產生了身分意識，並積極追求身分認同。換言之，這是一個從技術 (art) 轉變為藝術 (Art) 的歷程。在這個歷程之中，十六世紀的義大利佛羅倫斯結合 *accademy* 和 *disegno* 兩個詞彙的意涵與知識力量，並憑藉著結合柏拉圖與亞里斯多德的知識論，建構出佛羅倫斯藝術知識的壯闊視野，並以此為基礎規劃佛羅倫斯藝術學院 (*Accademia del Disegno*) 的藍圖。

這個藍圖，一個世紀之後，跨越了阿爾卑斯山脈，進入法蘭西的土地上，展現出一方面繼承而另一方面改造的格局。法蘭西皇家繪畫與雕塑學院 (*L'Académie royale de peinture et de sculpture*) 在投石黨亂與財力貧乏的困境中誕生，並且在皇室與重臣的強勢政治力之下，隨著文化政治的方向成長，既積極建立語言與藝術的秩序，也積極鞏固法蘭西皇室的權力。因此，公開討論會 (*les conférences*) 與沙龍展 (*le Salon*) 這些學院定期活動，一方面是在建構法蘭西民族的藝術理論觀點，另一方面也是在宣揚法蘭西皇室的君主專制體制。不可諱言的，也正因此，在法蘭西藝術家追求身分認同的過程中，受



到更為錯縱複雜的社會條件的影響。即使法國大革命以後，歐洲國家也陸陸續續朝向現代國家發展，而它們的藝術學院也都轉變成為公共的教育機構，然而，這種從專制時代建立起來的藝術學院體制卻一直延續下來，並且成為許多現代國家藝術學院的原型，甚至影響亞洲國家例如明治維新以後日本與民國初期中國的美術學校的發展脈絡。

就前瞻的意義而言，時至今日，藝術學院的體制固然為藝術家的身分認同做出不可抹煞的貢獻，也確實為藝術家養成教育提供基本的教學環境與資源，但是它卻也已經成為一個逐漸受到國家政治體制支配的機構，甚至也已面臨反省力與創造力的危機。因此，我們認為，這項針對歐洲藝術學院體制進行的溯源探討，可以提供明確的歷史線索，幫助我們進行多層次的反思：第一，幫助我們回到每一個時代的歷史脈絡中，重新理解人類藝術活動的發展過程中，藝術學院創立初期的動機與目的；第二，幫助我們釐清它曾經經歷的各個不同時代的社會條件，理解它發生演變的原因與過程，及其發展出來的機構組織與藝術知識；第三，幫助我們更加準確認識與評量它在當代社會表現出來的觀念與行動，並且依據藝術專業的判斷，為它找尋修正與創新改造的方向。如此，我們也就會發現，以回顧做為基礎的前瞻，才不會是盲目的前瞻。



參考文獻

一、中文

朱光潛

2013 《西方美學史》全二冊。《朱光潛全集》(新編增訂本)。北京市：中華書局。

傅偉勳

2009 《西洋哲學史》。臺北市：三民書局。

劉碧旭

2015 〈從藝術沙龍到藝術博物館：羅浮宮博物館設立初期（1793-1849）的展示論辯〉。《史物論壇》，第二十期，頁 39-63。

二、外文

Allen, Christopher

2003 *French Painting in the Golden Age*. London: Thames and Hudson.

Ballon, Hilary

1991 *The Paris of Henri IV: Architecture and Urbanism*. Cambridge and London: The MIT Press.

Barasch, Moshe

2000 *Theories of Art, 1: From Plato to Winckelmann*. London and New York: Routledge.

Barzman, Karen-edis

2000 *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brucker, Gene

1998 *Florence: The Golden Age 1138-1737*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Burckhardt, Jacob



1995 *The Civilization of the Renaissance in Italy*. London: Phaidon Press Limited.

Burke, Peter

1992 *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven and London: Yale University Press.

Fontaine, André

1909 *Les Doctrines d'Art en France: Peintres, Amateurs, Critiques, De Poussin à Diderot*. Paris: H. Laurens.

Foucault, Michel

1973 *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.

Goldstein, Carl

1996 *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. New York: Cambridge Press.

Jovienelly, Joann, and Jason Netelkos

2007 *Crafts of the Middle Ages: The Crafts and Culture of a Medieval Guild*. New York: The Rosen Publishing Group.

Kultermann, Udo

1993 *The History of Art History*. New York: Abaris Books.

Lagoutte, Daniel

1997 *Introduction à L'histoire de L'art*. Paris: Hachette.

Levey, Michael

1998 *Florence: A Portrait*. Cambridge: Harvard University Press.

Miquel, Pierre

2001 *Histoire de la France*. Paris: Fayard.

Mérot, Alain, ed.

2003 *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVIIIe Siècle*. Paris:École



Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Monnier, Gérard

1995 *L'art et Ses Institution en France: De la Révolution à Nous Jours*. Paris: Gallimard.

Pevsner, Nikolaus

1973 *Academies of Art : Past and Present*. New York: Da Capo Press.

Pommier, Édouard

2008 *Comment L'art deviant L'Art dans L'Italie de la Renaissance*. Paris: Gallimard.

Richefot, Isabell

1998 *Peintre à Paris au XVIIe Siècle*. Paris: Editions Imago.

Warnke, Martin

1993 *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist*, translated by David McLintock, New York: Cambridge University Press.

Williams, Robert

1997 *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*, New York: Cambridge University Press.

Schnapper, Antoine

2004 *Le Métier de Peintre au Grand Siècle*. Paris: Gallimard.



The Naissance of European Academic Institution of Art

Liu, Pi-Hsu*

ABSTRACT

The academy of art in European countries is an institution resulting from historical development and transformation, considered as prototype of academies of art in Occidental world. At the beginning, art is craftsmanship based on apprenticeship, consolidated by guild. But, since 1563, Accademia del Disegno was built by Florentine Medici family in Italy, academy replaces guild as powerful institution. Encouraged by Italian academy, French emperors of Bourbon family established Académie Royale de Peinture et de Sculpture in 1648. As an institution supported systematically by royal authority, its influence continues after French Revolution, even leads future development of Occidental academies in coming era.

This research, takes historical-contextual analysis as method, retraces the transforming process of academies of art in Italy and France, and follows the perspectives of institution study, focuses on the changing relationships of art knowledge and culture politics. This research contains six sections. The first, Introduction, explicates the establishment of academy of art as a result of artist status identity. The second, The Politics and Culture of Florentine craftsmanship guild, explicates the political and economic position of craftsmanship guild before the existence of academy. The third, The Historical Significance of Accademia and Disegno, explicates the origin and spirit of Italian academic institution. The fourth, The French Transformation of Italian academic institution, explicates the historical background of the invention of French royal academy. The fifth, The Art and Politics of Académie Royale de Peinture and et Sculpture, explicates the influences of culture politics on the institutionalization of art knowledge. The sixth, Conclusion, explicates the importance of a reflective study of academy of art.

This research looks towards three aims. Firstly it aims to explore the origin of European

* Research Student, Ph.D. Program, Department of Fine Arts, Taipei National University of the Arts.



academies and their historical contexts. Secondly it aims to clarify the relations between artist status identity and the autonomy of creativity. Thirdly it aims to rediscover the reflective and critical spirit of academic institution of art.

Keywords: academy of art, Accademia del Disegno, Académie Royale de Peinture et de Sculpture , art knowledge, culture politics

